This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Unbekannte italienische quellen Jean de Rotrou's

Arthur Ludwig Stiefel

Digitized by Google

3287
.6
.93

Library of
Princeton University.

Romance
Seminary.

Presented by
The Class of 1890.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNBEKANNTE

ITALIENISCHE QUELLEN

JEAN ROTROU'S

VON

A. L. STIEFEL.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Gronau.

1891.

Digitized by Google

SEPARAT-ABDRUCK

AUS DER

ZEITSCHRIFT FÜR FRANZÖSISCHE SPRACHE

UND LITTERATUR.

UNIVERSITY
LIBRARY
PRINCETON, N.J.

Digitized by Google

Der philosophischen Facultät

der königlichen

Ludwig-Maximilians-Universität

zu

München

in höchster Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

5R 3287 .G3

JUL -21915 336784

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Seit mehr als 10 Jahren liegen die nachstehenden Blätter, als ein Teil einer grösseren Arbeit über Jean Rotrou, fertig in meinem Pulte. Berufspflichten gestatteten mir nicht, diese zu vollenden, so dafs ich ihre Publikation immer und immer wieder verschob. Endlich entschlofs ich mich, mit diesem Teil an die Öffentlichkeit zu treten. Ich durfte nicht länger zögern: Hatten mich doch die Arbeiten *Person's* und *Chardon's* schon um die Priorität manches Fundes gebracht.

Es ist merkwürdig, dafs Rotrou in Deutschland noch so wenig bekannt ist, obwohl schon vor einem halben Jahrhunderte Graf Schack in seiner preiswürdigen Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien (II p. 683) auf die Bedeutung desselben hingewiesen, und obwohl Rotrou seit zwei Dezennien in Frankreich zu umfangreichen Abhandlungen Veranlassung gegeben hat. Es ist in der Tat Zeit, dafs der Dichter, den die Franzosen neuerdings gern als *„une de nos gloires dramatiques"* bezeichnen, den Corneille *„son père"* nannte, aus dem Molière und Racine und zahlreiche *dii minores gentium* in reichem Mafse schöpften, auch bei uns — woselbst ihm viele weitaus unbedeutendere Landsleute vorangegangen sind — einige Aufmerksamkeit erfahre.

Mein Hauptaugenmerk gilt heute dem Verhältnis Rotrou's zu seinen (italienischen) Quellen. Ich habe nur wenig die ästhetische Seite betont. Dies zu tun, sowie ein abschliefsendes Urteil über Rotrou's Stellung im französischen Drama zu geben, behalte ich mir vor, wenn ich das Verhältnis des Dichters zu allen seinen Quellen zusammenhängend betrachte und die Bestrebungen und Strömungen im französischen Drama in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Gesamtbild vereinige.

Nürnberg, den 25. Juli 1889.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Der französische Dichter Jean Rotrou ist in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand eingehender Forschungen[1]) geworden. Man hat die bisher unbekannten Quellen zweier Dramen (*St. Genest* und *Cléagenor et Doristée*) gefunden, und über das Leben des Dichters etwas mehr Licht verbreitet. Aber so wie wir, trotz jener Untersuchungen, im Grunde nur wenig von der Person und den Verhältnissen des Dichters wissen, so liegt auch noch tiefes Dunkel auf den meisten Quellen seiner Dichtungen. Über das Leben Rotrou's werden wir schwerlich jemals viel mehr erfahren, als uns bereits bekannt ist; anders verhält es sich mit den Quellen und Beziehungen seiner Dramen. Bezüglich der letzteren würde sich das Dunkel vielleicht schon längst gelichtet haben, wenn man den Entwicklungsgang des regelmäfsigen französischen Dramas aufmerksamer verfolgt und eifriger den Einflüssen nachgespürt hätte, die sich auf dasselbe in den verschiedenen

---

[1]) Abgesehen von den vielen Artikeln in Zeitschriften, die ich hier unmöglich aufzählen kann, erschienen nachstehende Werke:

St.-René Taillandier. *Rotrou, sa vie, ses oeuvres. Paris, Lahure* 1865.
J. Jarry. *Essai sur les oeuvres dramat. de J. Rotrou Lille Quarré* 1868.
Ch. Lemenestrel. *J. Rotrou dit „Le Grand" etc. Dreux, Lemenestrel* 1869.
E. Fournier *Théâtre français au 16e et 17e siècle, Paris Laplace Sanchez et Cie.* s. a. II, *p.* 433—508.
J. de Rotrou. *Théâtre choisi. Avec une étude par Louis de Ronchaud. Paris, Jouaust.* 2 *vol.* 1882.
Léonce Person. *Hist. du Véritable St. Genest de Rotrou. P., Leop. Cerf* 1882.
— *Hist. du Venceslas de Rotrou. Paris, L. Cerf* 1882.
— *Les Papiers de Pierre Rotrou etc. (Appendice) P., L. Cerf* 1883.
Sölter (Karl). Grammatische u. lexikal. Studien über J. Rotrou. Jena Deistung 1882.
Rotrou. *Théâtre Choisi. Nouvelle Édition avec une Introduct. et des Notes par T. Hémon. Paris, Laplace Sanchez et Cie.* 1883.
Deschanel (E). *Le Romantisme des Classiques. Paris C. Levy* 1883 (*p.* 261—287).

Digitized by Google

Perioden vor Rotrou geltend gemacht haben; denn in Rotrou — das lehrt schon ein flüchtiger Blick auf seine dramatischen Schöpfungen — wiederholen sich alle Bestrebungen, alle Vorbilder früherer Epochen. Er ist der vielseitigste und empfänglichste unter den Dramatikern seiner Zeit. Keiner zeigt eine annähernd gleiche Vertrautheit mit dem antiken und modernen (in- und ausländischen) Drama. Wir finden bei ihm die Nachbildung des antiken Trauer- und Lustspiels, der italienischen *Commedia erudita,* des italienischen Pastoraldramas, der spanischen *Comedia,* des lateinischen Jesuitendramas und sogar Anklänge an das mittelalterliche Mysterium. Rotrou für sich allein giebt uns also ein vollständiges Bild, ich will nicht sagen, des Entwicklungsganges der französischen Bühne, denn die verschiedenen Einflüsse treten bei ihm nicht gerade in derselben Reihenfolge, wie bei dieser auf, aber ein Bild aller jeweiligen Strömungen im französischen Drama. Daher ist ein gründliches Quellenstudium dieses Dichters gewissermafsen eine Vorschule zu einer umfassenden Kenntnis der Geschichte des französischen Theaters. Innige Vertrautheit mit allen den oben erwähnten Literaturen ist sonach unerläfslich zur vollen Würdigung unsres Dichters sowohl, als des gesamten modernen französischen Dramas.

Der erste fremde Einfluſs, den das französische Drama erfuhr, war derjenige Italiens. Italienische Tragödien, Komödien und Stegreifspiele und italienische Schauspieler erlösten Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus den Fesseln der mittelalterlichen Bühnenspiele und behaupteten im Anschluſs an die

---

J. Herzer. *O životě a spisech Jeana Rotroua.* (Pg. des 1. böhm. Staats-Real- und Obergymnasiums. wo? 1883? siehe Ztschr. für nfrz. Spr. u. Litter. V,2 p. 46).
L. Curnier. *Étude sur Rotrou. Paris Hennuyer* 1885. 8°.
H. Chardon. *La vie de Rotrou mieux connue etc. Paris A. Picard* u. *Le Mans Pellechat* 1884.
L. Meslet. *Notice biogr. sur J. Rotrou. Chartres* 1886.

Von älteren Arbeiten verdienen besondere Erwähnung:

Raynouard. *Journal des Savans* 1821—23.
Clement de Ris. *Portraits à la Plume. Paris Didier* 1853.
Guizot. *Corneille et son temps. Paris* 1852 und später wiederholt gedruckt. Nach der Vorrede des Verfassers war seine Frau wesentlich bei der Abfassung betheiligt und das Buch erschien bereits 1813 unter dem Titel: *La vie de P. Corneille.* (Rotrou: *p.* 362—405 *édit.* 1866).
Delavigne (Ferd.). *La Tragédie chrétienne au XVII. siècle. Toulous.* 1847. (Rotrou *p.* 77 ff.)

Eine erschöpfende Bibliographie gedenke ich an anderer Stelle zu geben

Digitized by Google

Alten, die ihnen ja selbst als Muster dienten, ihren überwiegenden Einfluſs während des ganzen Jahrhunderts, und als sie an der Schwelle des 17. Jahrhunderts, infolge der geänderten Geschmacksrichtung, zurücktreten muſsten, so übernahm ein anderes Kind der apenninischen Halbinsel, das italienische Pastoraldrama, die Vorherrschaft bis zum Erscheinen von *Corneille's Cid.* Es lässt sich zwar nicht erweisen, doch ist es sehr wahrscheinlich, daſs Rotrou die französischen Nachahmer der Italiener im 16. Jahrhundert — *Jodelle, Grevin, de la Taille, R. Belleau, Larivey, d'Amboise, Tournebu, Godard* u. a. — sei es alle, sei es den einen oder anderen — kannte. Jedenfalls schlieſst er sich ihnen, bewuſst oder unbewuſst, an. Betrachten wir daher heute Rotrou als den Fortsetzer der Bestrebungen des 16. Jahrhunderts, als den Nachahmer des *Cinquecentistendramas.*

Bezüglich dieses letzteren selbst, über welches ich eine umfassende Arbeit vorbereite, unterlasse ich es hier, eine vielleicht Manchem willkommene Charakteristik zu geben. Das Nötigste wird man weiter unten eingestreut finden; im übrigen verweise ich auf die gediegene Darstellung in *Gaspary's* Geschichte der italienischen Literatur (II. Band)[2]) und wende mich sofort den Nachahmungen Rotrou's zu.

---

[2]) Aus der weitschichtigen, planlosen, vom hundertsten ins tausendste springenden Arbeit Klein's (im IV. und V. Bande seiner Geschichte des Drama's) wird man eher alles, denn ein klares, vollständiges Bild von dem italienischen Renaissancedrama empfangen. Wenn ich daher nicht auf ihn verweise, so bin ich gleichwohl weit entfernt davon, zu verkennen, dass der vielbelesene Mann, neben zahllosen, oberflächlichen und verkehrten Urteilen, oft auch sehr geistreiche fällt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Quelle

der

PÈLERINE AMOUREUSE

Tragi-comédie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nach verschiedenen dramatischen Versuchen, die teils zeitgenössischen Romanen, teils dem klassischen Altertum, teils dem spanischen Repertoire entnommen waren, wählte Rotrou für seine Tragikomödie

LA PÈLERINE AMOUREUSE

direkt ein italienisches Lustspiel als Vorbild. Ich sage direkt; denn indirekt lässt sich schon bei früheren Kindern seiner Muse die italienische Herkunft ableiten. Es wird schwer zu ermitteln sein, welches die äussere Veranlassung war, die den jugendlichen Dichter bewog, die unerschöpflichen Fundgruben, welche Spaniens Drama bot, zu verlassen und zu den halb in Vergessenheit geratenen dramatischen Erzeugnissen der apenninischen Halbinsel zu greifen. Führte ihm der Zufall gedruckte italienische Stücke in die Hände? Spielte um jene Zeit, wie schon so oft früher, eine italienische Schauspieltruppe vorübergehend in Paris? Bei dem Mangel an Nachrichten hierüber müssen wir die Frage vorerst unerörtert lassen.

Nach der Angabe der Verfasser der *Histoire du Théâtre français*[1]) brachte der Dichter das Stück schon 1634 auf die Bühne. In die Hände des Buchhändlers gelangte es, wie wir aus einem wichtigen von Jal[2]) mitgeteilten notariellen Akt ersehen, erst am 17. Januar 1637. Da es hier unter 10 Dramen als das erste erscheint und thatsächlich auch zuerst, kaum 4 Wochen nachher, aus der Presse hervorging,[3]) so mag die Angabe der Brüder Parfait annähernd richtig sein.

---

[1]) *Parfait V. p.* 70. Das gleiche Datum haben auch die übrigen Werke über das franz. Theater, wie *Mouhy, Abrégé de l'hist. du Th. franc. I,* 364, die *Annales dramat. VII,* 269, die *Anecdotes dramat. II,* 45. u. s. w.

[2]) *Dictionn. critique de Biographie et d'histoire* 2. *ed. Paris Plon* 1872 *p.* 1080.

[3]) *La | Pelerine | Amoureuse | Tragi-comedie | de Rotrov. | A Paris | chez Anthoine de Sommaville au | Palais dans la petite Salle, à l'Escu de France.* 1637. *Avec Privilege du Roy.* 115 S. 4°. (*privil.* 7 *Février* 1637, *achevé d'imprimer* 20 *Févr.* — Nach *Beauchamps' „Recherches sur les Theatres", ed. in* 8° *II. p* 109 *f.* soll das Stück unter dem Titel *„La Pelerine amoureuse ou l'Angelique T. C. etc."* bei demselben Verleger und im gleichen Jahre erschienen sein, was uns zwänge, eine 2. Auflage anzunehmen, da der Zusatz *„ou l'Angelique"* bei der mir vorliegenden fehlt.

Digitized by Google

Rotrou's *Tragi-comédie* ist, der Titel deutet darauf hin, eine Nachahmung des italienischen Lustspiels

LA PELLEGRINA

des Rechtsgelehrten Girolamo Bargagli.[4]) Dieses letztere wurde 3 Jahre nach dem Tode seines Verfassers (starb 1586) bei der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand I. von Medici mit Christina von Lothringen zu Florenz (1589) mit grossem Pomp[5]) aufgeführt und noch in demselben Jahr zum ersten Mal[6]) gedruckt. Sein ungewöhnlicher Erfolg wird nicht nur durch seine zahlreichen Auflagen,[7]) sondern auch durch den Umstand, dass es sich noch im 17. Jahrhundert auf dem Repertoir der ital. Bühnen befand,[8]) zur Genüge bewiesen. Nichtsdestoweniger glänzt es bei Klein und anderen, die sich mit dem ital. Drama oder ausführlicher mit der ital. Litteraturgeschichte beschäftigt haben, durch seine Abwesenheit. Der einzige, der das Lustspiel beachtete, war E. Camerini, wenigstens beabsichtigte er, wie aus seinem *Precursori del Goldoni* (Mil. 1872 S. 117) ersichtlich ist, es herauszugeben.

Die Inhaltsangabe, welche ich, behufs Vergleichung mit der Nachahmung Rotrou's, hier zu geben habe, wird zeigen, ob das Stillschweigen der Historiker gerechtfertigt ist oder nicht.

---

[4]) Geboren zu Siena; sein Geburtsjahr wird von den Biographen nicht angegeben. Er wirkte zuerst als Lehrer *(publico lettore)* des Civilrechts in seiner Vaterstadt, dann als Richter *(auditore della ruota civile)* in Florenz, später in Genua. Endlich kehrte er in seine Heimat zurück und machte sich dort als Anwalt einen grossen Namen, so dass er wieder nach Genua als Richter berufen wurde. Doch bevor er noch diesem Rufe Folge leisten konnte, ereilte ihn der Tod 1586. Er gehörte, wie sein gleichfalls litterarisch thätiger Bruder Scipione B. (bekannt durch seine Novellen), zu den hervorragendsten Mitgliedern der berühmten Akad. *degli Intronati* und führte als solcher den Namen *Il Materiale*. Näheres über ihn bei *Mazzuchelli Scritt. III p* 351; *Ghilini Teatro d'huom. litt. I p.* 206. *A. L. Angelis Biogr. d. Scritt. Sanesi I* S. 67., bei welchen noch andere Quellen angegeben sind.

[5]) Ueber die Aufführung erschien ein Werkchen: *Descriz. dell'appar. e degli intermedii fatti, rappr. in Fir. nelle nozze de ser. Don Fredinando di Medici e Madama Cristiana di Loreno etc. Firenze Padovani* 1589. 4° *(von Bastiano de Rossi).*

[6]) *Siena, nella Stamperia di Luca Bonetti* 1589. 152 S. 4°.

[7]) *ivi per Matteo Florimi* (nicht *Florini* wie *Allacci Dram.* 1755 sagt) 1589 12°; ders. 1605 12°; ders. 1618 12°. — *Ven. per G. B. Pulciani* 1606 12° und (nach *Quadrio V. p.* 93) nochmals 1611 12°; nach demselben Gewährsmann soll es im gleichen Jahre auch bei *Florimi* 12° erschienen sein; doch ist diese Ausgabe identisch mit derjenigen der Comedie *degli Accad. Intronati de Siena. Siena Bart. Franceschi* 1611 2 vol. 12°, wo die *Pellegrina* das 2. Stück des 2. Bandes bildet.

[8]) In der Ausgabe *Florimi* 1618 bemerkt der Drucker am Ende des Buches: *„..essendo stata (la Pellegrina) a quest'ora . . . non pur lettea da molti con particolar gusto e piacere, ma rappresentata con general diletto e speciale splendore in Orvieto, in Mantua ed in altre Città d'Italia.*

Digitized by Google

LA PELLEGRINA[9]) (die Pilgerin).

Wir machen in der 1. Scene die Bekanntschaft Cassandro's, eines Bürgers zu Pisa und erfahren aus einem Gespräche zwischen ihm und einer Dienerin, dass seine Tochter Lepida, die mit einem jungen Manne bald vermählt werden soll, plötzlich irrsinnig geworden ist. Der bekümmerte Vater will den Arzt rufen lassen, allein die Dienerin Giglietta, die Amme, d. h., nach der schon durch das Altertum sanktionierten Komödiensitte, die Vertraute der Braut, hat ihre Gründe, das nicht zu wünschen und weiss den Vater schlau auf den Gedanken zu bringen, dass böse Geister im Spiele seien. Rasch entschlossen eilt Cassandro hinweg, um Don Marcello aufzusuchen, einen Mönch in einem nahegelegenen Kloster, der sich aufs Geisterbannen versteht.

Kaum ist er fort, so erscheint (Sc. 2) M. Terentio, sein Hauslehrer *(Pedante)* und aus seiner Unterhaltung mit der Amme wird uns alsbald klar, welche Bewandtnis es mit der Tollheit Lepida's hat. Das Mädchen und der angebliche Hauslehrer haben sich nach beliebter italienischer Komödiensitte insgeheim ohne priesterliche Einsegnung geheiratet und die Folgen davon beginnen sichtbar zu werden. Die Verrücktheit war daher fingiert worden, sowohl um das Heiratsprojekt des Vaters zu hintertreiben, als auch um ihm den Zustand der Tochter zu verbergen. Der angebliche Hauslehrer *(pedante finto* nennt ihn das Personenverzeichnis), so hören wir ferner, ist der Sohn vornehmer, reicher Eltern. Auf einer Durchreise hat er sich zu Pisa — dem Schauplatz der Handlung — in die reizende Lepida verliebt und, um in ihre Nähe zu gelangen, den Posten eines Erziehers bei Cassandro's kleinem Sohne unter falschem Namen angenommen. Sein wahrer Name ist Lucretio. Da er als schlichter Hauslehrer nie hoffen kann, die Einwilligung Cassandro's zur Heirat mit der Geliebten zu erhalten, so hat er, wie er der Amme erzählt, eben den Seinigen in der fernen Heimat geschrieben und sie um Zusendung der nötigen Legitimationspapiere gebeten. So lange diese noch nicht eingetroffen, möchte Giglietta, bittet der Jüngling, die Hochzeit Lepida's verzögern helfen. Die Amme verspricht ihren weiteren Beistand und entfernt sich.

---

[9]) Mir liegt folgende Ausgabe vor: *La Pellegrina | Commedia | di M. Girolamo | Bargagli, | Materiale Intronato. | Rappreſentata nelle felicisſs. Nozze del Sereniſs. | Don Ferdinando de Medici | Granduca di Toſcana, e della Sereniſſima Madama Cristiana | di Loreno ſua con | ſorte. | Nuovamente dal ſuo vero originale con ogni | maggior diligentia riſtampata. | In Siena, Appreſſo i Florimi MDCXVIII. | Con licenza de' Superiori. | Ad iſtanza di Bernardino Ferretti Libraro.* | 155 S. 12°. — Trotz der Versicherung, dass es mit der grössten Sorgfalt gedruckt sei, wimmelt das Stück förmlich von Druckfehlern. Auch in dieser Ausgabe findet sich das Widmungsschreiben des Scipione Bargagli, des Bruders (und nicht, wie es in der *Drammaturgia di L. Allacci ed.* 1755 *Sp.* 616 heisst, des Sohnes) des Girolamo an den oben genannten Grossherzog Ferdinand, welches ursprünglich der *editio princ.* beigegeben war.

Digitized by Google

Allein geblieben stellt Terentio (Sc. 3) Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glückes an, das ihn von den günstigsten Verhältnissen in der Heimat in langjährige Sklaverei versetzte, und ihm dann die Freiheit wieder gab, um sie mit den Fesseln der Liebe zu vertauschen. Mit Entzücken ruft er sich die Geschichte seiner Liebe ins Gedächtnis. Und wie schwer es ihm, dem feurigen Jüngling, auch fällt, den langweiligen Pedanten zu spielen, er tröstet sich mit Zeus, der um der Liebe willen die Gestalt eines Ochsen und eines Schwanes angenommen habe. Er entfernt sich, um Briefe zur Post zu tragen und dann Lepida's Bräutigam aufzusuchen, begierig zu erfahren, wie des Mädchens verstellter Wahnsinn auf jenen gewirkt habe. Nach seinem Weggang erscheint der Gesuchte (4. Sc.) mit seinem Diener Carletto. Lucretio — so ist auch dieses Jünglings Namen — hat bereits von Lepida's Verrücktheit Kenntnis erlangt. Der Diener empfiehlt seinem Herrn, der durch die Sachlage ganz ratlos ist, die Ehe ruhig zu vollziehen, da doch alle Frauen mehr oder minder vom Teufel besessen seien. Lucretio, in düsterer Stimmung, ist nicht zum Scherzen aufgelegt und bemerkt seufzend, dass das ihm Widerfahrene wahrscheinlich eine Strafe des Himmels sei. Dem erstaunten Diener erzählt er, wie er durch Nachlässigkeit den Tod eines lieben Mädchens verursacht habe. Vor einigen Jahren, so lautet seine Erzählung, lernte er während eines längeren Aufenthalts zu Lyon ein reizendes Mädchen namens Drusilla kennen, welches ihn zu heisser Liebe entflammte. Die Schöne erwiderte seine Glut, wollte ihm jedoch nur dann angehören, wenn der Bund ihrer Herzen den Segen der Kirche empfinge. Aus Gründen, die der Jüngling nicht näher bezeichnet, konnte er die Maid nicht öffentlich heiraten, jedoch verband er sich mit der Geliebten durch eine geheime Trauung. Kaum war dies geschehen, als er dringend nach Pisa zurückberufen wurde, zum grössten Kummer seiner Drusilla, der er das feierliche Versprechen gab, innerhalb eines Jahres zurückzukehren. In Pisa angekommen, wurde er derart von Geschäften in Anspruch genommen, dass zwei Jahre verflossen, ehe er sich loszureissen vermochte. Und wie er endlich, von Sehnsucht getrieben, sich zur Abreise nach Lyon rüstet, erfährt er durch einen vertrauten Freund, der von dort kommt, die Schreckensnachricht, dass seine Geliebte nicht mehr unter den Lebenden weilt. Was ihm den herben Verlust noch schmerzlicher macht, ist die Selbstanklage, dass er durch seine Zögerung das frühe Ende der sich in Sehnsucht nach ihm verzehrenden Liebsten herbeigeführt habe. Die Bitten seiner Eltern haben ihn zwar nach langem, langem Widerstande bewogen, um eine Andere zu freien, aber das Bild der früh Verstorbenen wird stets den ersten Platz in seinem Herzen inne haben. Um so tiefer muss er es empfinden, dass der aus Verzweiflung unternommene Schritt durch den Irrsinn der Erwählten sein Leben ganz unerträglich zu gestalten droht. Er will daher einen Arzt um Rath fragen; als er aber von Carletto hört, dass

Digitized by Google

kürzlich eine Pilgerin angekommen sei, die sich als Astrologin, Wahrsagerin, Heilkünstlerin ausserordentlich auszeichne, so schickt er den Diener zu ihrer Wirtin, um zu erfahren, ob die Pilgerin seiner Braut helfen könne.

Cassandro, der auf dem Heimwege vom Kloster mit Lucretio zusammentrifft (Sc. 5) sucht den erregten Jüngling zu beruhigen und da derselbe Lepida's Leiden für ein altes, unheilbares erklärt, so spricht er sich ihm gegenüber offen dahin aus, dass er sie von bösen Geistern besessen halte. Doch dagegen werde ein ihm eng befreundeter Mönch, den er eben besucht habe, bald die nötigen Schritte unternehmen. Lucretio ist von dieser Mitteilung durchaus nicht erbaut und äussert unverhohlen seine Abneigung gegen eine Heirat mit einem Mädchen, das verrückt oder besessen sei, oder auch nur gewesen sei. Er lässt sich jedoch von Cassandro bestimmen, noch zuzuwarten. Cassandro ruft hierauf (Sc. 6) Giglietta und giebt ihr den Auftrag, ihre Herrin in die Zelle Don Marcello's zu geleiten, woselbst die Teufelsbeschwörung stattfinden solle, da der Mönch wegen einer Erkältung am Ausgehen verhindert sei.

In der 7. Scene lernen wir einen weiteren Verehrer Lepida's, den deutschen Studenten Federigo *(Scolare Tedesco)* und seinen Diener, den Clown Cavicchia kennen, beide vom Dichter offenbar bestimmt, das sonst ernst gehaltene Lustspiel zu erheitern. Federigo hat von den Vorgängen im Hause Cassandro's schon gehört und will, angeblich um den *Pedante* zu besuchen, dort eintreten und auf diesem Wege näheres erkundschaften, als dieser eben daher kommt. Vergeblich versucht er es (Sc. 8), sich unter allerlei Vorwänden ihm anzuschliessen. Terentio schüttelt den Lästigen ungeduldig ab und tritt allein in's Haus. Damit schliesst der erste Akt.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet Drusilla in Pilgertracht mit ihrem Begleiter Ricciardo, einem langjährigen Diener ihres Hauses. Der Zuschauer oder Leser findet zu seiner freudigen Ueberraschung, dass die Langbeweinte noch lebt und ahnt wohl auch, dass sie die Pilgerin sei, die sich so rasch einen ungewöhnlichen Ruf zu erwerben wusste. Drusilla und ihr Begleiter haben sich Pisa angesehen und letzterer spricht in beredten Worten sein Entzücken über die interessante Stadt aus. Gleichwohl bleibt es ihm unerklärlich, dass seine Herrin nun schon so lange an diesem Platze weilt, sie, die doch ein anderes Reiseziel habe. Nach einigem Zögern erklärt ihm Drusilla den Grund, indem sie ihm die Geschichte ihrer Liebe erzählt', dieselbe Geschichte, die wir bereits aus Lucretio's Munde vernommen haben. Ueber ihren vermeinten Tod erhalten wir den Aufschluss, dass die Sehnsucht

Digitized by Google

nach ihrem Geliebten und der Gram über sein langes Ausbleiben ihr einst eine todähnliche Ohnmacht zugezogen habe, so dass man sie wirklich für tot hielt und Anstalt zu ihrer Beerdigung traf. Schon waren viele Leute gekommen um die Leiche aufgebahrt zu sehen, schon war alles im Hause schwarz gekleidet, als sie plötzlich wieder zu sich kam. Nach ihrer völligen Wiederherstellung giebt sie ihrem Oheim gegenüber, in dessen Hause sie lebte, vor, dass sie zu ihrer Genesung eine Pilgerfahrt nach Rom gelobt habe und machte sich auf den Weg nach Italien mit der Absicht — ihren Geliebten aufzusuchen. Ihre Pilgerschaft ist also eine verstellte *(pellegrinaggio finto)*. In Pisa hat sie leider erfahren müssen, dass sie einen Ungetreuen liebt, der im Begriffe steht, sich mit einem anderen Mädchen zu verheiraten, daher hat sie sich ihm nicht entdeckt und würde die Stadt wieder längst verlassen haben, wenn sie nicht zufällig von ihrer Wirtin vernommen hätte, dass die Erkorene ihres Ungetreuen plötzlich verrückt geworden sei. Nun lebt neue Hoffnung in ihr auf; denn Lucretio, davon ist sie fest überzeugt, wird jene ausschlagen, somit wieder frei werden und reuig in ihre Arme zurückkehren; denn nach Art der Liebenden sucht sie den Freund ihres Herzens, trotz der gegen ihn zeugenden Thatsachen, zu entschuldigen. Sie entfernt sich und auf der Bildfläche erscheint die bereits viel erwähnte Lepida in Gesellschaft ihrer Amme (Sc. 2). Beide wollen sich zu Don Marcello begeben, vor welchem Lepida grosse Furcht hegt. Ihre Vertraute spricht ihr Mut ein und als Targhetta, Cassandro's Diener, eben kommt, um sie zu geleiten, gehen sie mit ihm weg und bald sehen wir sie hinter der Klosterpforte verschwinden.

Jetzt öffnet sich die Thüre des Gasthauses — das wir uns, wie das Kloster und Cassandro's Wohnung, in einer Strasse oder auf einem Platze zu denken haben — und heraus tritt (Sc. 3) Violante, Drusilla's Wirtin. Zu ihr gesellt sich bald Lucretio's Diener Carletto, welcher kommt um sich des Auftrags seines Herrn zu entledigen. Nach einer längeren Unterhaltung zwischen beiden, welche sehr derb, fast gemein gehalten ist, entfernt sich der letztere, um seinem Herrn mitzuteilen, dass er sich von der Pilgerin Erfolg versprechen könne.

Nun kommt (Sc. 4) Cassandro aus dem Kloster zurück. Terentio, auf den Ausgang des Beschwörungsaktes begreiflicherweise gespannt, hatte ihn erwartet und erfährt, alsbald von ihm den Bescheid, dass Geister beim Leiden Lepida's nicht im Spiele seien. Der Alte bekundet zugleich seine Absicht, die jüngst angekommene und bereits durch Wunderkuren bekannte Pilgerin wegen der Patientin zu Rate ziehen zu wollen. Der Hauslehrer, welcher fürchtet, dass dies zur Entdeckung des Geheimnisses führen könne, bemüht sich vergeblich Cassandro von diesem Schritte abzuraten und befindet sich darüber in ganz verzweifelter Stimmung. Er entfernt sich und wir belauschen ein Gespräch zwischen dem

Digitized by Google

Deutschen Federigo und Targhetta, (Sc. 5). Ersterer glaubt den Diener Cassandro's für seine Liebesabsichten gewonnen zu haben, lässt sich von ihm Bericht über alle Vorgänge des Hauses erstatten und macht ihn zum Vermittler von Briefen und Geschenken an Lepida. Der schlaue Targhetta, der seine Rechnung bei der Sache findet — denn die Geschenke wandern in seine eigene Tasche und ausserdem wird er noch belohnt — spiegelt ihm vor, Lepida sei in ihn verliebt und ihr jetziges Leiden rühre daher, dass man sie zu einer Heirat mit einem Anderen zwinge. Diese frohe Nachricht entzückt den leichtgläubigen Ritter derart, dass er Targhetta reichliche Geschenke in Aussicht stellt. Als er von ihm zuletzt erfährt, dass Lepida vor der Klosterthür zu treffen sei, eilt er spornstreichs dahin. In einem kurzen Monolog macht sich der Diener über die Einfalt der Deutschen im allgemeinen und speziell über die seines Schützlings in Sachen der Liebe lustig und verschwindet, indes Lepida und die Amme daherkommen (Sc. 6). Der lästige Deutsche (Federigo), den Lepida nicht ausstehen kann, war ihnen im Wege gestanden, so dass sie vom Kloster nicht fort wollten. Übrigens sind sie froh so leichten Kaufs bei der Beschwörung davon gekommen zu sein und Lepida brennt vor Ungeduld, ihrem Geliebten darüber Bericht zu erstatten. Wir werden nun (Sc. 7) vor die Thüre des Gasthauses geführt, wo Lucretio erscheint um die Pilgerin aufzusuchen. Er hat ein langes Gespräch mit ihr, ohne sie zu erkennen. Die Haltung der jungen Dame imponirt ihm derart, dass er ihr nur schüchtern seine Bitte vorzutragen wagt. Die Pilgerin weiss ihn geschickt auszufragen und wie sie vernimmt, dass er sich um jeden Preis von seiner Braut lossagen möchte, ist sie mehr als einmal im Begriffe sich zu verraten. Ihr anwesender Begleiter Ricciardo, der das verhindern will, tritt endlich dazwischen und weiss beide unter einem Vorwande zu trennen. Lucretio kann sich nur schwer losreissen, denn Stimme und Gesichtszüge der Pilgerin haben ihn an die tote Geliebte erinnert. Nachdem der Jüngling sich entfernt, bleibt Drusilla die Beute der verschiedensten Gefühle. In ihre Freude, dass Lucretio die ihm bestimmte Braut verschmäht, mischt sich der Kummer darüber, dass sie der Teuere, trotz der Verkleidung, nicht erkannt habe.

III. Akt.

Die Amme erhält von Terentio (Sc. 1) den Auftrag, die Pilgerin schleunigst aufzusuchen und in das ganze Geheimnis einzuweihen. Sie soll die Fremde, sei es durch Geld, sei es durch Mitleid für Lepida's Interessen gewinnen, noch bevor Cassandro Zeit gefunden habe, sich mit ihr zu verständigen. Schon in der nächsten Scene (Sc. 2) erblicken wir Giglietta im eifrigen Gespräche mit Violante. Die Wirtin, welche den Zweck ihres Kommens ahnt, teilt ihr mit,

Digitized by Google

dass Lepida's Bräutigam, Lucretio, die Pilgerin soeben verlassen habe. Die Amme will trotzdem die Heilkünstlerin sprechen, da sie ihr das Leiden ihrer Herrin besser schildern könne. Sie wird von der Wirtin zu Drusilla geführt.

Ich übergehe die nächsten beiden Scenen (Sc. 3 zwischen Targhetta und der Wirthin, und Sc. 4 zwischen Carletto und Targhetta), Bedienten-Scenen im niedrigkomischen Stile, welche mit der Handlung nichts zu thun haben. Erst die nächste Scene (Sc. 5) spinnt die Handlung weiter. Der Student Federigo, der auch bei Violante wohnt, hat einen Teil des Gesprächs zwischen Amme und Pilgerin belauscht und dadurch erfahren, dass Lepida's Wahnsinn nur Verstellung sei, um Lucretio abzuschrecken, da ihr Herz bereits einem Anderen angehöre. Wer sonst als er, meint nun Federigo, kann dieser Andere sein, den das Mädchen liebt? Andere Anbeter hat sie nicht, und von ihm hat sie Briefe, Geschenke und verliebte Botschaften angenommen. Unbegreiflich bleibt ihm aber, dass die Schöne ihm nicht nur nie direkte Gunstbezeugungen zu teil werden liess, sondern ihm stets ein sehr unfreundliches Gesicht zeigte. Targhetta, der dazu kommt, weiss seine Bedenken zu zerstreuen. Er deutet das Verhalten der jungen Dame als Scheu vor der Oeffentlichkeit; sie gehöre zu jenen schüchternen Liebenden, die man nur zwischen Wand und Thüre fassen könne. Er ermuntert den Deutschen nur desto kühner zu sein. Diese Worte fallen auf einen fruchtbaren Boden. Der Student dringt ungestüm in den Bedienten, ihn durch ein Hinterpförtchen ins Haus zu Lepida zu führen, was dieser auch nach einigem Sträuben verspricht. Jetzt folgt (Sc. 6) eine überflüssige Scene zwischen Federigo und seinem Diener Cavicchia. Dann sehen wir (Sc. 7) Giglietta mit Violante aus dem Gasthause herauskommen. Die Amme ist sehr befriedigt von ihrer Mission. Natürlich war es ihr leicht gefallen, die Pilgerin für ihre Herrin zu gewinnen, da eine Lösung des Verlöbnisses ja zugleich der höchste Wunsch Drusillas ist. Die wohl erfahrene Giglietta hat dabei tiefe Blicke in das Herz der vermeinten Heilkünstlerin geworfen. Es ist ihr nicht entgangen, dass diese keine Pilgerin im gewöhnlichen Sinne sei. Sie spricht Violante gegenüber die Vermutung aus, dass ihr Gast allem Anscheine nach sich auf einer Liebespilgerschaft befinde *(Costei ua in pellegrinaggio per amore)*; denn als sie (Giglietta) im Gespräche ein gewisses Liebesthema berührte, habe sie einen nicht trügenden Seufzer aus seinem Munde vernommen. Kaum hat sich die Amme entfernt, so kommt schon Cassandro, um die Pilgerin zu sprechen (Sc. 8). Er erfährt von der geschwätzigen Wirtin, dass Lucretio und Giglietta schon bei derselben gewesen seien, und so wundert es ihn nicht, dass diese von der Sache so gut unterrichtet ist. Drusilla stellt ihm bescheiden ihre wenigen Heilmittel zur Verfügung und betont die Notwendigkeit eines Besuchs bei der Patientin, bevor sie ein Heilverfahren angeben könne. Cassandro stimmt dem bei und führt die Dame mit samt

Digitized by Google

ihrem Begleiter Ricciardo nach seiner Behausung. Nach einer gemeinen Scene zwischen Violante und Cavicchia (Sc. 9) die wir als überflüssig, gleich mehreren früheren, bei Seite lassen, werden wir wieder (Sc. 10) vor Cassandro's Haus versetzt. Drusilla weiss sich mit vielem Geschick das Ansehen eines Arztes zu geben. Um ihre Meinung über Lepida's Leiden von dem betrübten Vater befragt, erklärt sie das Uebel für besorgnisserregend und giebt jenem wenig Hoffnung auf Genesung; jedoch ordnet sie ein Kräuterbad an, freilich ohne sich viel Erfolg davon zu versprechen. Nachdem der Alte weggegangen, erzählt die Pilgerin ihrem Begleiter, dass sich das Mädchen ihr zu Füssen geworfen und ihre Hilfe erfleht habe. Sie sei davon derart ergriffen gewesen, dass sie jener helfen würde, selbst wenn ihr eigenes Interesse dabei nicht im Spiele wäre. Drusilla geht mit ihrem Begleiter weg zum Einkauf der Kräuter für das Bad, das sie nur verordnete, um durch dessen Erfolglosigkeit Lucretio Vorwand zur Lösung des Verlöbnisses zu geben.

Ein Monolog Federigo's (Sc. 11) beschliesst den Akt. Der verliebte Student schleicht sich, nachdem er uns das Bangen und Herzklopfen verraten, das ihm sein Vorhaben verursacht, durch die Gartenthür in Cassandro's Haus.

IV. Akt.

Diesen Akt eröffnet Targhetta mit einem Monolog. Als er den *„Tedesco“* verabredetermassen durch das Hinterpförtchen hereingelassen, hatte er zufällig ein Gespräch Lepida's mit ihrer Amme belauscht und daraus entnommen, dass der Wahnsinn der ersteren nur ein verstellter sei, verstellt auf Wunsch Lucretio's und um die Folgen ihrer Liebe zu diesem zu verbergen. Targhetta, dem der Kummer seines Herrn sehr zu Herzen geht, betrachtet es als seine Pflicht, ihn durch seine Entdeckung zu erfreuen. Ungläubig nimmt der eben auftretende Cassandro die Mittheilung hin, bis ihm der Diener erzählt, wie er die Sache durch Lauschen erfahren habe. Er und der Diener kennen nur einen Lucretio, den offiziellen Bräutigam, er kann sich daher nicht erklären, wie Lucretio bei der Verlobung gegen seine Braut so fremd that, während er sie doch schon seit Monaten kannte; es ist ihm ferner rätselhaft, wie er sie einerseits zum verstellten Wahnsinn verleitet und anderseits ihre Hand ausschlägt. Der Diener glaubt den Schlüssel zu dieser Handlungsweise darin gefunden zu haben, dass Lucretio als Kaufmann eine höhere Mitgift durch sein Sträuben erzielen möchte. Diese Erklärung leuchtet dem Alten ein, und er eilt fort, um Lucretio zur Rede zu stellen. Zuvor befiehlt er Targhetta noch zur Pilgerin zu gehen, um ihr zu sagen, dass das Bad für Lepida nicht mehr nötig sei. Gleich in der 2. Scene

Digitized by Google

entledigt sich der Diener seines Auftrags. Er rühmt sich, er habe das Verdienst, dem Mädchen den Verstand wieder gegeben zu haben. Drusilla schliesst aus diesen und anderen Worten des Dieners, dass das Geheimnis entdeckt worden sei. Dieser bestätigt ihre Vermutung und bemerkt dazu, man habe noch die weitere Entdeckung gemacht, dass Lucretio Lepida schon seit Monaten kenne und dass diese Bekanntschaft bedenkliche Folgen nach sich gezogen habe. Verzweiflungsruf der aus allen ihren Himmeln gestürzten Drusilla; denn auch sie kennt nur einen Lucretio und Lepida hat ihr den Namen ihres Geliebten nicht genannt, als sie ihr beichtete. Mit ihrem Begleiter Ricciardo allein, bricht ihre ganze verhaltene Wut über Lucretio los, so dass der besorgte Ricciardo sie veranlasst, in das Gasthaus zurückzukehren.

Lucretio und Cassandro, die sich gegenseitig suchen, treffen in der 3. Scene zusammen. Ersterer erhält auf seine Fragen nach Lepida's Befinden ironische Antworten. Der Alte macht ihm zuerst versteckte, dann offene Vorwürfe über sein Verhalten Lepida gegenüber. Dem Jüngling sind die Worte Cassandro's ein Rätsel. Als er gar erfährt, dass das Mädchen *„gravida"* sei, gerät er ausser sich, weist energisch die Behauptung des Vaters, dass er daran schuld sei, zurück, schlägt wütend Braut, Vater und Verwandtschaft aus und läuft fort. Cassandro weiss nicht, ob ihn Targhetta betrogen hat oder sein Schwiegersohn ein Schurke ist. Nur zu bald soll er die Wahrheit erfahren. Eben als er in sein Haus eintreten will, stürzt der Deutsche heraus (Sc. 4). „O verräterischer Pedant, o infame Lepida!" hören wir ihn schreien: „ich muss den Vater finden, ihm alles sagen". „O Lepida, Lepida, Du hast mir einen gemeinen Hauslehrer vorgezogen? Mir gabst Du das Laub und jenem Elenden die Früchte?" Nach einigen Missverständnissen erfährt der arme Cassandro von dem wutschnaubenden Deutschen Folgendes: Er habe den Hauslehrer aufsuchen wollen und sei durch die Gartenthür in's Haus gekommen. Als er nun an einer Kammer vorübergegangen, sei ihm *„un certo bisbiglio e rimenio di letto"* aufgefallen; stehen bleibend habe er durch die schlecht geschlossene Thüre den Maestro in verliebten Umarmungen mit Lepida betroffen. Leise, wie er gekommen, sei er fortgegangen, ohne dass man ihn bemerkt habe. Der unglückliche Vater will die Sache nicht glauben; als ihm jedoch bemerkt wird, dass das Pärchen noch beisammen sein dürfte, so begiebt er sich mit Federigo rasch dahin, um sich davon zu vergewissern und den Vogel abzufangen.

Indessen treffen (Sc. 5) die Wirtin und die Amme zusammen. Jene erzählt, dass die Pilgerin sehr unwohl von Cassandro heimgekommen sei. Violante möchte gar zu gerne Giglietta über den Grund ausfragen, erhält aber von dieser ausweichende Antworten. Die Amme lehnt es auch ab, hilfeleistend bei der plötzlich Erkrankten mitzuwirken, indem sie zu Hause gerade genug Beschäftigung finde. Die Wahrheit ihrer Bemerkung wird durch einen grossen Lärm, der

Digitized by Google

eben aus dem Hause ertönt, bestätigt. Nichts Gutes ahnend, eilt die Erschreckte hinein. Cassandro und der Deutsche kommen jetzt zurück. Der Alte rast und schäumt. Er hat das Pärchen in flagranti ertappt und rathlos fragt er den Deutschen, was zu thun sei. Dieser meint, das beste sei, den Pedanten heimlich aus dem Wege zu schaffen und alles zu vertuschen. Darauf geht Cassandro jedoch nicht ein, sondern will den geraden Weg der Justiz betreten. Er begiebt sich zum Fürsten, von dessen Gerechtigkeitssinn er eine strenge Ahndung des Verbrechens hofft.

V. Akt.

Die Amme ist in Verzweiflung über ihre Lage. Sie kann Lepida nicht helfen und beschliesst daher die Flucht zu ergreifen; aber, o weh, die Thüre ist verschlossen. Zwar kommt eben Targhetta, um sich nach dem Schicksal des Deutschen zu erkundigen, den er noch im Hause wähnt; allein er öffnet die Thüre nicht, da eben (Sc. 2) Cassandro und Federigo mit Häschern erscheinen, um den Malefikanten der Justiz zu übermitteln. Nach einer überflüssigen Bedientenscene (zwischen Carletto und Cavicchia — Sc. 3) wird (Sc. 4) der arme Terentio unter heftigen Schmähungen von dem wütenden Cassandro und dem nicht minder ergrimmten deutschen Studenten aus dem Hause gezerrt, und dem Hauptmann der Häscher (Bargello) übergeben. Terentio verteidigt seine Handlungsweise gegen die giftigen Beschuldigungen der beiden Rasenden, beansprucht übrigens kein Mitleid für sich, fleht aber Cassandro um Schonung für seine Geliebte an. Er soll fortgeschleppt werden, nur will man den dürftig Bekleideten noch mit einem Kleidungsstück versehen. Der dienstfertige Federigo, der an der Strafe seines Nebenbuhlers seine Schadenfreude hat, eilt in's Haus, dasselbe zu suchen. Indessen kommt Drusilla aus dem Gasthause, um sich vor ihrer Abreise dem Verräter Lucretio zu erkennen zu geben und ihm seine Niederträchtigkeit vorzuhalten. Sie ist nicht wenig erstaunt, einen gefesselten Mann vor Cassandro's Thüre unter den Händen der Sbirren zu erblicken. Sie befragt den Alten um die Ursache dieses Auftritts. Noch hat dieser nicht Zeit gefunden, ihr Aufschluss zu erteilen, als Federigo mit dem Kleidungsstück zurückkehrt. Der Bargello sucht die beiden Racheschnaubenden mit der Aussicht zu beschwichtigen, dass der Verbrecher seine böse That mit der Galeere büssen müsse. Wie Terentio von der Galeerenstrafe hört, protestiert er energisch dagegen und als dies nichts fruchtet, bricht er in laute Klagen aus: O Ormannisches Haus, ruft er, wenn du sehen könntest, wie heute dein Blut misshandelt und in den Staub gezogen wird! Bei dem Namen Ormanno wird Federigo stutzig. Als der Unglückliche noch die Stadt Wien erwähnt und angiebt, 12 Jahre Sklave bei den Türken gewesen zu sein, drängt sich jenem immer

Digitized by Google

mehr und mehr die Ueberzeugung auf, dass es sein eigener Bruder ist, den er in's Verderben stürzte. Mit Bangen befragt er Terentio um seine Schicksale. Dieser erzählt, dass sein Vater Daniel Ormanno heisse, dass er ausser ihm noch mehrere Kinder, darunter einen Sohn Namens Federigo besitze u. s. w. Nun kann Federigo nicht länger zweifeln, dass er seinen langgesuchten Bruder vor sich habe. Nur an dem Namen Terentio nimmt er noch Anstoss. Als er jedoch hört, dass dieser Name fingiert und dass Lucretio der wahre Name sei, schwinden seine letzten Zweifel. Er giebt sich freudig zu erkennen. Jetzt wird sowohl Cassandro als der Pilgerin die Verwechslung des Namens Lucretio klar. Drusilla ist entzückt, dass ihr Lucretio nun doch unschuldig ist. Den vereinten Bitten der Brüder und der Pilgerin giebt Cassandro, wenn auch nicht ohne Sträuben, nach, und nimmt seinen gewesenen Hauslehrer als Schwiegersohn an. Allgemeine Freude; alle gehen in's Haus. Nur Drusilla bleibt zurück (Sc. 5) und wird von bangen Zweifeln geplagt. Wohl hat sich herausgestellt, dass ihr Geliebter in diesem Falle unschuldig war, aber kann er nicht eine andere Dame lieben. Zu sehr hat sie in den letzten Tagen gelitten, als dass sie an eine rasche günstige Wendung ihres Geschickes glauben könnte. Doch eben kommt der Heissgeliebte daher (Sc. 6) und das Mädchen erfährt endlich, dass er nie aufgehört habe, sie zu lieben. Sie giebt sich zu erkennen und unter den Umarmungen des überseligen Paares endigt das Stück.

Das Lustspiel, dessen Inhalt ich soeben angegeben habe, gehört zu der Gattung der Novellen- oder Abenteuerkomödie, die sich in Italien gleichzeitig mit den Nachbildungen des Plautus und Terenz entwickelte, wenn sie ihnen nicht gar den Vortritt streitig[10]) macht, zu derselben Gattung, welcher die Komödien eines Araldo, J. Nardi, B. Accolti, Publio Filippo, A. della Pennacchi, die meisten Komödien der *Accademici Intronati* von Siena — wovon ja auch Bargagli ein Mitglied war — die Stücke von Borghini, Grazzini, einige des Cecchi und viele andere gehören. Während wir in jenen Nachahmungen des antiken Lustspiels sowohl in der Handlung als auch in den Charakteren (den Masken des schlauen Sklaven, des prahlerischen Soldaten, des gefrässigen Parasiten u. s. w.) eher getreue Nachbildungen antiken Lebens, antiker Sitten, als Bilder der Zeit erblicken, bewegen wir uns hier auf dem modernen Boden des romantischen oder bürgerlichen Rührspiels. Nicht selten vermischten sich beide Gattungen. Leicht begreiflich. Die moderne Novelle und das antike Drama standen im 16. Jahrhundert auf der apenninischen

---

[10]) Die Komödie „*la Floriana*", von unbekanntem Autor, die hierher gehört, soll nicht lange nach 1400 oder gar noch früher geschrieben sein; *Quadrio V. p.* 62.

Digitized by Google

Halbinsel im Vordergrunde alles poetischen Schaffens. So konnte es nicht fehlen, dass sie sich gegenseitig beeinflussten. Die *Palliata* ergänzte und erweiterte ihre einfachen Fabeln und Motive durch die Aufnahme novellistischen Materials und die Novellenkomödie — die Novelle soll hier ausser Betracht bleiben — entnahm der *Palliata* oft Figuren oder Situationen. Für den ersten Fall sei als Beispiel auf die wohlbekannte *Calandra* des Cardinals Bibbiena und für den letzteren auf die Stücke der *Academici degli Intronati*, darunter auch auf unsere *Pellegrina*, verwiesen.

Diese Betrachtung führt uns zu den Vorbildern, die dem Verfasser derselben vorschwebten. Bei näherer Prüfung findet man, dass er in seinen Motiven nicht gerade originell zu nennen ist. Es bleibt noch zu untersuchen, ob ihm nicht ein älteres Stück vorgelegen. Wie uns Marin Negro in seiner 1561 erschienenen *Comödie la Pace*[11]) im Prolog erzählt, ist ein Lustspiel, *„la Pellegrina"* betitelt von dem Maler G. Arthemio Giancarli aus Rovigo verfasst und gedruckt worden. Hat es Bargagli benutzt? Es wird sich schwerlich mehr feststellen lassen,[11b]) denn diese *Pellegrina* ist spurlos verschwunden. Diese Notiz des Negro ist alles, was wir davon wissen. Ein Baldassare da Palma aus Parma, „Priester, Musiker und komischer Dichter", soll ebenfalls eine *„Pellegrina"* geschrieben haben, die vor dem Cardinal Marino Grimani zur Aufführung kam; jedoch ausser dieser Notiz, die uns Tiraboschi (16. Jahrh. III. l. 55 c.) nach einem handschr. Geschichte Parma's mitteilt, hat sich nichts darüber entdecken lassen. Wie dem auch sei, an ältere ital. Lustspiele werden wir bei der Lektüre des vorliegenden oft erinnert.

Die Idee, dass sich ein edler Jüngling aus Liebe zu einem schönen Mädchen im Hause ihres Vaters in untergeordneter Stellung aufhält und in seiner Intrigue durch die Amme der Geliebten unterstützt wird, findet sich schon bei Ariosto *(J. Supposiți)* und noch sehr häufig später.

Das Wahnsinnsmotiv ist schon in Grazzini's 1560 gespielter (1561 gedr.) Komödie *la Spiritata* vertreten, und zwar so übereinstimmend mit unserem Lustspiel, dass man das ältere für die Vorlage des jüngeren halten möchte. Auch hier ist ein Mädchen (Maddalena) heimlich mit einem Jüngling seit vielen Monaten durch

---

[11]) Mir liegt folgende Ausgabe vor: *La Pace | Comedia | piacevole & ridicolosa. | di M. Marin | Negro | Venetiano. | Nvovamente ristampata | & ricorretta | In Venetia | Appresso Alessandro de' Vecchi* | 1606. — Die Stelle lautet: . . . *Gigio Arthemio pittore Rodigino, ch'ha composto tante bellissime comedie, tra le quali si ritroua in stampa la Cingana la Caprara (Capraria) la Pelegrina & altre degne d'esser comendate etc.*

[11b]) Eine etwas dunkle Bemerkung seines Bruders Scipione scheint diese Vermutung zu bestätigen. Dieser sagt nämlich (in der unten näher zu bezeichnenden *Oratione in lode della Accad. degli Intronati:*) . . . *la Pellegrina . . . era pur gia dal medesimo Gran Principe (Ferdinand I.) stato comandato al Materiale, che par seruigio di lui douesse quella mettere in forma.*

Digitized by Google

den Ring vermählt und wird vom Vater öffentlich mit einem anderen versprochen. Auch sie fängt unter Beihilfe ihrer Amme an, die Wahnsinnige oder Besessene zu spielen, so dass der Schwiegersohn schleunigst zurücktritt.

Die Idee, dass ein Mädchen aus Gram über die Trennung vom Geliebten in eine todähnliche Ohnmacht verfällt, so dass sie für tot gehalten wird, sowie, dass diese Nachricht zu Ohren ihres Geliebten kommt und dieser die Teuere als tot beweint, während sie in Wirklichkeit noch lebt, ist ebenfalls sehr alt. Ohne von den Novellen zu sprechen, wo sie in allen Variationen spukt und deren bekannteste die von Romeo und Julia ist, will ich nur auf die 1578 gedruckte *Comedia „la Donna costante"* des R. Borghini verweisen, in welcher sogar wie in unserem Drama die Stadt Lyon (jedoch verschieden von ihm, insofern als sie dem Jüngling als Aufenthaltsort dient) mitverwebt ist.

Das Motiv, dass ein verliebtes Mädchen ihrem in der Ferne weilenden Geliebten in irgend einer Verkleidung nachreist, findet sich so häufig in der Novelle und im Drama, dass spezielle Nachweise darüber überflüssig sein dürften. Neu an der Sache ist höchstens, dass die Dame die Verkleidung als Pilgerin[12]) wählt.

Für die *deprehensio* des Pedanten hatte Bargagli Vorgänger in den *Ingannati* und *l'Amor costante* seiner älteren Akademiegenossen, in den *Parentadi* des Grazzini u. a. Dramen.

Ausser dem bereits angedeuteten novellistischen Material scheint Bargagli noch eine Novelle des Ser Giovanni Fiorentino und zwar die berühmte von *Galeotto Malatesti (Pecorone VII,2)* benutzt zu haben. In dieser Novelle liebt ein deutscher Edelmann Namens Ormanno (Hormann oder Hörmann?) Die Nichte des mächtigen Galeotto, in dessen Dienste er als *„caporale di cinquante lancie"* steht und findet Gegenliebe. Das Verhältnis bleibt kein platonisches, kommt durch die Unvorsichtigkeit des Deutschen an den Tag und die Liebenden nehmen ein trauriges Ende. Es ist gewiss nicht Zufall, dass auch in der *Pellegrina* Lepida's Geliebter ein Deutscher und aus dem Hause Ormanno ist. Ausserdem heisst es von dem Ormanno im *Pecorone: „aveva fratelli (e figliuoli de' fratelli) i quali erano cavalieri e antichi gentil huomini."*[12b]) Auch Terentio-Lucretio hat Brüder *(„o casa o fratelli cari"* ruft er in der Erkennungscene

---

[12]) Und, streng genommen, selbst das nicht; denn abgesehen davon, dass sich die Verkleidung in älteren Romanen und Novellen, wie z. B. in Bandello's Herzogin von Savoyen (Novelle II, 44) und in G. B. Giraldi Cintio's Novelle von *Filarco und Filagnia (Hecatommiti II,* 10) findet, kommt sie auch in einem 1567 zu Florenz aufgeführten Lustspiel, in Cecchi's *„Le Pellegrine"* vor. Wenn dieses auch erst in der neuesten Zeit (1855) gedruckt wurde, so mochte es Bargagli doch aufführen gesehen haben.

[12b]) Ich citire hier nach der Ausgabe G. Poggiali's: *Il Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta Novelle antiche. Belle d'invenzione e di stile. Londra. Presso Riccardo Bancker* 1793. *I. p.* 155.

Digitized by Google

aus) und sein Adel wird besonders betont. Der *Pecorone* wurde 1558 zum ersten Mal, dann 1559, 1560 und 1565 wieder gedruckt; auch nahm Francesco Sansovino unsere Erzählung in die erste Auflage seiner Cento Novelle (Ven. 1561) auf. Sie war also verbreitet genug. Man darf daher wohl als ausgemacht annehmen, dass Bargagli sie bei der Abfassung seines Lustspiels im Auge hatte.

Endlich erinnert Manches an die römischen Komiker. So sind z. B. die Verwechslungen und Irrtümer, welche durch die Gleichheit der Namen zweier Helden (Lucretio) hervorgerufen werden, durch die Plautinischen *Menaechmi* insinuiert worden, in welchem letzteren Stücke nicht nur durch die Aehnlichkeit der Personen, sondern auch durch die Gleichheit ihrer Namen Irrtümer erzeugt werden. Ferner hat die Wiedererkennung der beiden Brüder im V. Akte einige Ähnlichkeit mit derjenigen der beiden *Menaechmen* oder mit der (zwischen Bruder und Schwester) in *Curculio*. Zwar hatte man schon lange vor Bargagli diese wie alle anderen Motive und Situationen des Plautus in die Lustspiele des Cinquecento übertragen, so dass der Sienese ganz wohl auch aus modernen Stücken geschöpft haben mochte; doch ist kein Grund vorhanden, eine direkte Entlehnung aus dem in allen Händen befindlichen Umbrier von seiten unseres gelehrten Dichters von der Hand zu weisen.

Aus allen jenen mehr oder minder verbrauchten Motiven hat der Verfasser eine anziehende Fabel gebildet und dieselbe scenisch in einer Weise dargestellt, dass, wenn auch das Stück nicht zu den besten gehört, es doch nicht zu den schlechten zu zählen ist. Die sinnreiche Fabel, die spannende Handlung sind freilich die Hauptvorzüge desselben; denn was Komik oder feine Zeichnung der Charaktere betrifft, so bleibt es weit hinter den Lustspielen nicht nur eines Bibbiena, Ariosto und Macchiavelli, sondern auch hinter denjenigen eines Dolce, Cecchi, Salviati und anderen zurück. Es ist mit Ausnahme der Bedientenrollen und des deutschen Studenten durchaus ernst gehalten und diesen Figuren, welche der Dichter zu den Trägern der Komik machte, wusste er weder ursprünglichen, packenden Witz zu verleihen, noch dieselben zu komischen Situationen auszunützen. Dagegen dürfte die Handlung nach keiner Seite zu irgend einer erheblichen Beanstandung Gelegenheit bieten. Die Klassizisten werden mit Freude hören, wie strenge darin die drei Einheiten beobachtet sind. Die Handlung beginnt des Morgens [13]), am Ende des II. Aktes ist es Essenszeit [14]) und das Stück schliesst noch am hellen Tage. [15]) So viel über die Einheit der Zeit. Was

[13]) In der 2. Scene des I. Aktes sagt Terentio: „*Doue ſara ita la Balia?*“ *cosi a buon' ora.*

[14]) Am Ende des II. Aktes sagt Druſilla: „*dee eſſer' hora di deſinare.*“

[15]) In der Schlussscene bemerkt die *pellegrina* (S. 154) . . . *ora ho trouata io quella gioia che ui diſſi ſtamane che io andaua cercando etc.*

Digitized by Google

die Einheit des Ortes betrifft, so ist zu bemerken, dass wir alle Personen auf dem Platze oder Strassenteil auftreten sehen, welcher durch Cassandro's Wohnung, das Kloster und Violante's Gasthaus abgegrenzt ist. Wenn wir moderne Deutsche für diese Vorzüge des Cinquecentisten minder empfänglich, als seine Zeitgenossen oder noch viele Franzosen unseres Jahrhunderts sind, so müssen wir doch lobend anerkennen, dass der Dichter, als er sich dem Regelzwange fügte, dadurch nicht die Wahrscheinlichkeit verletzte oder der Handlung irgend welchen Zwang auferlegte.

Dank seiner vortrefflichen Anordnung können sich alle Ereignisse recht wohl innerhalb der angegebenen kurzen Zeit und auf dem erwähnten engen Raume zugetragen haben. Wichtiger als jene beiden Einheiten ist für uns die Einheit der Handlung, welche Bargagli mit nicht minder grossem Geschick handhabte. Das Schicksal zweier Liebespaare hatte er durch Verkleidungen und Missverständnisse eng in einander verschlungen und verwickelt und zur Lösung des Knotens eine Intrigue eingeleitet, wobei die Liebenden und die sich um sie gruppirenden Personen alle in Mitleidenschaft gezogen werden; allein das Eingreifen einer Nebenperson bewirkt das Scheitern der Intrigue und schon fürchten wir auch, dass es die ewige Trennung der Liebenden zur Folge haben wird, jedoch es führt schliesslich zur Aufdeckung der wahren Sachlage, zur Lösung der Wirrnisse und zur allseitigen Erkennung. Im Mittelpunkte dieser Handlung steht die herrliche Gestalt der Titelheldin, die einzige Figur des Stückes, die mit Liebe gezeichnet, mit Feinheit ausgeführt ist. Schon bevor wir sie sehen, wird unser Interesse für sie erregt und ihr würdevolles und doch ächt weibliches Auftreten, ihr Eingreifen in die Handlung steigert es fortwährend bis zum Schluss. So rechtfertigt sich zugleich der Titel.

Die Handlung verläuft einfach und natürlich. Exposition wie Peripetie und Anagnorisis verdienen gleichmässig Lob. Schlechte Theatercoups, künstliches Beiwerk, Episoden und namentlich lange Monologe sind vermieden. Als ein Verstoss gegen die Ökonomie lassen sich allenfalls einige Bedientenscenen bezeichnen, die aber vom Verfasser wohl deshalb eingeflochten wurden, um die ernste Stimmung des Ganzen etwas zu mildern.

Da Bargagli in der Pellegrina nur ein Intriguenstück geben wollte, so ist es begreiflich, dass er die Charaktere nicht mit besonderer Schärfe gezeichnet hat. Doch wenn wir auch prägnante Züge an ihnen vermissen, so lassen sich wenigstens auch keine Widersprüche und Inkonsequenzen in ihren Handlungen nachweisen. Ganz vortrefflich ist der Kontrast in den Charakteren der beiden liebenden Mädchen und gewiss nicht durch Zufall: Die eine, ein leichtsinniges schwaches Wesen ohne inneren Halt, die andere eine willensstarke, edle, reine Erscheinung; die eine übelberaten durch eine Vertraute niederer Denkart wird die Beute sinnlicher Lust und fällt, während die andere, trotz leidenschaftlichster Glut allen Versuchungen der

Digitized by Google

sinnlichen Liebe siegreich widersteht. Trotz des Gegensatzes ähneln sie einander wieder in manchen Dingen, so z. B., dass sie aufopferungsvoll für den Geliebten fingieren, die eine Wahnsinn, die andere eine Pilgerschaft. Uebrigens sind die Personen alle, der Alte, die Amme (diese letztere neben der Pilgerin unstreitig die gelungenste Figur des Lustspiels), die Mädchen, die Jünglinge u. s. w. — im Gegensatze zu den meist antikisierenden Gestalten vieler damaliger Komödien — lebenswahre Kinder ihrer Zeit, Italiener des 16. Jahrhunderts und unser Stück spiegelt ein Stück Kleinleben aus einer der oberitalienischen Provinzialstädte jener Zeit getreulich wider. Der Dialog des in Prosa geschriebenen Lustspiels ist gewandt und fliessend, doch erhebt sich die Sprache nicht über das Mittelmass der Komödien jener Tage. In Schönheit und Eleganz der Diktion reicht unser Verfasser nicht an Autoren heran, die wie z. B. Firenzuola, Varchi, sonst unter ihm stehen.

Prolog, Argument und Schlussworte an die Zuschauer, denen man in den Komödien des Cinquecento fast überall begegnet und worin der Dichter bisweilen die Moral des Stückes auszusprechen pflegte, fehlen hier, und auch im Stücke deutet Bargagli nirgends eine Moral an. Es läfst sich also schwer sagen, ob er eine solche beabsichtigte oder nicht. Doch mag dem sein, wie ihm wolle, es ist nicht meine Aufgabe eine heraus oder — hinein zu deuteln.

Fassen wir alles zusammen, so müssen wir sagen, dass die Pellegrina, trotz mancher Mängel, ein gar nicht übles Stück ist und dass sie die Nichtbeachtung der Historiker des italienischen Dramas nicht verdient hat.

Wie schon oben (S. 4 Anmerk. 8) erwähnt worden, erfreute sie sich zu ihrer Zeit des grössten Beifalls sowohl beim Lese- als Theaterpublikum. Aus den dort angeführten Worten des *„stampatore a'lettori"* [15b]) ist ersichtlich, dass sie noch zu Zeit des letzten Druckes (1618) ein vielbegehrtes Stück war und dass sie mit besonderem Glanze in vielen Städten Italiens, unter anderen in

---

[15b]) Die Quelle des *stampatore* scheint übrigens Scipione Bargagli's (Bruder unseres Dichters) *„Oratione in lode della Accad. degl' Intronati"*, abgedr. in *„delle Commedie degl' Acc. Intronati"*. Siena 1611, II. Band, woselbst (p. 507/8) auch von der Aufführung in Oruieto und Mantoua die Rede ist. — Ebendaselbst (II p. 164—69) befindet sich ein Brief des Universitätslehrers Ant. Riccoboni von 1590, worin der Inhalt der *Pellegrina* lateinisch angegeben ist. Zuletzt sagt der Schreiber:

„E piaciuta tal Comedia a tutti che l'hanno letto hauendola io difesa in alcune cose, che la erano opposte, della morte creduta di Drusilla, cosa, che ho mostrato qualche volta auuenire e della medesima Drusilla non conosciuta da Lucretio Pisano quantunque in habito di Peregrina, cosa che ad alcuni pareua poco verisimile e di alte cose delle quale levata l'opposition come è stata leuata in molti luochi & particolarmente in casa dell' Illustr. Don Alessandro da Este . . . doue molte volte sen' è ragionato si ha conchiuso essere una bellissima Comedia."

Digitized by Google

Mantua zur Aufführung gekommen sei. Diese Notiz ist insofern von Bedeutung, als sie die Möglichkeit nahe legt, dass Rotrou das italienische Lustspiel aufführen sah. Von Mantua aus gingen, wie wir aus den Mitteilungen Baschets[16]) erfahren, wiederholt italienische Schauspieltruppen an den Hof Frankreichs. Die letzte unter der Führung des G. B. Andreini wurde von Maria v. Medici berufen und spielte nach 1624 in Paris. Leider reichen Baschet's Nachrichten nicht über das Jahr 1624 hinaus. Doch wissen wir von einer anderen Truppe,[17]) die unter der Leitung des berühmten Niccolo Barbieri (detto Beltrame) etwa von 1625 bis 1628/29 am französischen Hofe ihre Kunst ausübte. Fleissige Nachforschungen dürften vielleicht ergeben, dass auch in der Zeit zwischen 1630—35 entweder die eine oder die andere der genannten oder sonstige italienische Truppen an den französischen Hof gezogen wurden. Dass sie bei ihren Aufführungen ein Stück nicht vergassen, das 30 Jahre nach seinem ersten Erscheinen noch in einer neuen Auflage erschien und auf den Bühnen gerne gesehen wurde, liegt auf der Hand. Und so mochte Rotrou einer Aufführung des Stückes beigewohnt und auf diese Weise den Inhalt des Lustspiels kennen gelernt haben. Die verhältnismässig geringe Zahl von Stellen, die er — ganz gegen seine Gewohnheit — dem italienischen Vorbild wörtlich entnahm, bestärkt mich in meiner Vermutung.

Doch dürfte es nun an der Zeit sein, Rotrou's Nachahmung mit dem Vorbilde zu vergleichen.

---

[16]) *Les Comediens italiens etc.*

[17]) *Bartoli (A.) Scenari inediti, p. CXLIII.*

Digitized by Google

Rotrou's

PÈLERINE AMOUREUSE

mit ihrem Vorbilde verglichen.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA PÈLERINE AMOUREUSE.

Der französische Dichter hat die vollständige Fabel des italienischen Stückes adoptiert und im ganzen auch den Verlauf der Handlung, die Scenenfolge beibehalten. Jedoch hat er bereits hier ein Verfahren eingeschlagen, das wir ihn noch später bei anderen italienischen Vorbildern beobachten sehen. Da sein Stück versifiziert ist, so zwang ihn der breite, weit ausgesponnene Dialog des in Prosa geschriebenen italienischen Lustspiels zu bedeutenden Kürzungen. Die alltägliche Sprache der „*Pellegrina*" konnte er nicht gebrauchen; daher ersann er sich einen selbständigen Dialog, in welchem er die Hauptideen seines Vorbildes aufnahm. Allein für die entlehnten Gedanken musste er andere Worte, bessere Wendungen und schönere Bilder finden. Die Fülle sinnreicher Gedanken und prächtiger Bilder, die dieses, wie andere Stücke des Dichters auszeichnen, verdankt derselbe nicht seinem italienischen Vorbilde. Diese sind vielmehr Blüthen seines eignen reichen Geistes. Das Derbkomische passte nicht in Rotrou's Plan. So liess er viele Scenen weg, zog mehrere zusammen oder dichtete neue dazu. Was die Personen betrifft, so hat sie Rotrou wie die gleich folgende Zusammenstellung ergiebt, alle bis auf eine Bedientenrolle beibehalten:

Bargagli:	Rotrou: [18])
Caſandro Vecchio	*Erasme Pere de Celie*
Lepida ſua figliuola	*Celie*
Giglietta Balia	*la Nourrice de Celie*
M. Terentio pedante finto	*Lucidor ſous le nom de Leandre amy de Celie*
Targhetta ſeruidor di Caſandro	*Filene valet d'Erasme*
Druſilla giouana Pellegrina	*Angelique Pellerine ỹ maiſtresse de Lucidor*
Ricciardo ſuo accompagnatore	*Clorimand, gentilhomme d'Angelique*
Lucretio giouano	*Lucidor ſeruiteur de Celie*

[18]) Die Namen sind aus der Originalausgabe angeführt, und zur Vergleichung umgestellt. *Viollet-le-Duc* hat in seiner Ausgabe *(Oeuvres de Rotrou II. B. p.*440) die Bezeichnungen, sowie alle Bühnenangaben willkürlich geändert, bezw. modernisiert.

Digitized by Google

Carletto suo seruidore
M. Federigo Scolare Tedesco

Cauicchia suo servidore
Violante Albergatrice
Bargello (nebst Sbirren)
(Don Marcello, fehlt auf dem Verzeichnis, da er nicht auftritt).

Filidan valet de Lucidor
Celianthe, seruiteur de Celie & frere de Lucidor
— — — — — — — — —
Dorise (tritt nicht auf)
Les Archers
Clidamant, grand Preſte.

Mit den Rollen dieser Personen hat R. zum teil sehr wesentliche Veränderungen vorgenommen. Während z. B. Lepida bei Bargagli nur 2 mal auf der Bühne erscheint (in der 2. und 6. Scene des II. Aktes) und überhaupt sich ganz passiv verhält, liess R. ihre Stellvertreterin Celie viel mehr in den Vordergrund treten. Wir hören nicht nur eine Schilderung ihres Wahnsinns, sondern wir sehen sie auch selbst auf der Bühne rasen; wir sind Zeuge ihrer leidenschaftlichen Gefühle für ihren Geliebten, dem zu liebe sie alles in die Schanze geschlagen hat und für den sie alles wagt; wir bewundern ihre rührende Sorge für denselben, als ihn die Schergen (V. Akt 3. Sc.) fortschleppen wollen und teilen ihre Freude, als ihr Schicksal endlich eine günstige Wendung nimmt. Kurz Rotrou hat es versucht, uns mehr Interesse für die vom Italiener — freilich nicht ohne Absicht — vernachlässigte Persönlichkeit einzuflössen. Dafür hat er die Rolle der Amme und noch mehr die des Lucidor-Leandre (Terentio) reduziert. Den letzteren liess er nicht die Maske eines Hauslehrers, sondern die eines Malers annehmen. Welche Funktionen diesem Maler in Erasme's (Cassandro's) Hause obliegen, darüber lässt uns der Dichter allerdings im Unklaren. Der deutsche Student Federigo wurde in einen gewöhnlichen zweiten Liebhaber (Celiante) verwandelt. Der Mönch Don Marcello, der Teufelsbanner, der bei Bargagli nicht auftritt, wurde in einen heidnischen *„grand Prestre"* verwandelt. Rotrou hat dadurch seine Fabel in das heidnische Altertum versetzt. Offenbar schien ihm die Rolle des Teufelsbeschwörers eines Geistlichen unwürdig. Dieser Oberpriester, Clidamant genannt, tritt bei Rotrou — man weiss nicht recht warum — wirklich auf. Dagegen fiel die Rolle der gar zu getreu der gemeinen Wirklichkeit nachgebildeten Wirtin und die des „serva sciocco Cavicchia" aus. Erstere — Dorise — wird nur einmal (II,4) genannt. Die übrigen Bedientenrollen, bei Barg. durchweg zu derb gehalten, hat Rotrou veredelt. Einer dieser Diener (Filidan) erweist sich sogar, ziemlich unmotiviert, am Ende als trefflicher Dichter. Die Scene, in welcher er uns sowohl mit Proben seiner Muse, als auch mit seinen theoretischen Anschauungen bekannt macht, steht episodisch da und legt die Vermutung nahe, dass der Dichter damit eine bestimmte — dem Drama fremde — Absicht erreichen wollte. Ich werde weiter unten darauf zurückkommen. Verfolgen wir indess den Gang der Handlung.

Digitized by Google

Der Anfang der 1. Scene ist Rotrou's Erfindung. Celiante (Terentio) sucht Lucidor (Lucreto) zu bestimmen, auf Celie zu verzichten, da diese, nur durch den Vater gezwungen, die seine werde, indess ihr Herz ihm, Celiante, gehöre. Lucidor fertigt ihn ironisch ab, so dass jener, der er nichts auszurichten vermag, sich entfernt. — Nun beginnt die Nachahmung. Lucidor allein mit seinem Diener Filidan (Carletto) gesteht diesem, dass er Celie nicht liebe, dass Angelique noch immer sein Herz besitze. Auf die Frage des Dieners, wer diese Angelique sei, erzählt ihm Lucidor die Geschichte seiner Liebe zu ihr, d. h. mit Kürzungen und unbedeutenden Änderungen dasselbe, was Lucretio bei Bargagli in der 4. Scene des I. Aktes erzählt. Hier mögen einige Proben folgen, die das von Rotrou beobachtete Verfahren veranschaulichen.

Bargagli: [18b])

Lucidor. . . . . io ho vn graue peccato addoſſo, che mi rode l'animo di continuo.

Carletto. Voi mi fate marauigliare.

Luc. E qual maggior fallo puo eſſere che hauer mancato di diligenza e di fede; e con queſta mancanza hauer cagionato la morte a chi più doueua io deſiderar la vita?

Car. Voi mi fate reſtar tutto attonito. Digratia fatemi conſapeuole di queſto ſegreto s'io ne ſon degno.

Luc. Ancor ch'io mi conturbi nel ricordarmene, ſon contento di compiacerti, tanto più, perche da queſto conoſcerai che l' eſſer'io ſtato duro fin qui nel pigliar moglie, è nato daltronde che da troppa ſottil contentatura.

Car. Dite: ch'io ſon tutto ſoſpeso ed intento per aſcoltarui.

Luc. Tu ſai ch'io, tre anni ſono, tornai di Leone, dove era ſtato circa due anni, a guidare le faccende de' Lanfranchi.

Rotrou:

Un ſecret repentir m'altere ſes attraicts.
Tous n'ayment que ſa grace, ſy moy que ſa fortune;

— — — — — — — — —

Je regrette Angelique, ſy ma iuste douleur
Me paint tous les obiets d'vne fauſſe couleur.

— — — — — — — — —

Filidan

Quelle eſt cette Angelique?

Lucidor

He quoy, ne ſçais tu pas?

Filidan

Quoy?

Luc.

Que ma negligence a cauſé ſon trépas;
Que i'ay coupé le fil de la plus belle vie
Que les mains de la mort ayent encor rauie?

Filidan

Je n'en ay rien appris.

Lucidor

Ecoute en peu de mots
Ce fatal accident qui trouble mon repos:

[18b]) Die ital. Textesstellen wurden nach der *ed princ.*, die ich noch im letzten Augenblicke aufzutreiben vermochte, korrigiert. Diese Ausg. ist indess selbst sehr fehlerhaft.

Digitized by Google

Car. . . . . .
Luc. Ora ſappi, che non prima arrivai in Leone, che la Fortuna mi poſe innanzi vna giouane mia vicina bella e gratiosa ſe ne fu mai ỳ inuaghitomene in vn ſubbito, con l'occasione di vederla ſpeſſo . . . . . crebbe in me l'amore di maniera, ch'io non trouaua luogo. Ma di tanto hebbi Amore fauovreuole, ch'ella non si toſto s'accorſe del mio ardore, che parue, che voleſſe far aggara con le mie fiamme; e che non uoleſſe laſciarsi vencere nell'amare.

Nun folgt die Schilderung der strengen Keuschheit Drusilla's, die, trotz der geheimen priesterlichen Trauung, ihrem Gatten nicht eher die Rechte eines solchen einräumen wollte, als bis er sie öffentlich anerkannt habe. Dann lesen wir:

. . . . ed appena erano paſſate fra noi queſte coſe, che io fui richiamato in Italia da'miei principali: . . . . . Ma conuenendomi pur partire, le diedi la mia fede di ritornare infra vn' anno. Venuto ch'io fui a Piſa . . . . . ſopragionſero fallimenti di corriſpondenti, morti di compagni; talche in due anni appena potei ſpedirmi: e quando alla fine . . . io mi metteua in ponto per ritornare, ecco, che viene di Leone vn Fabbritio da Lucca, intrinſeco mio e ſolo conſapeuole di queſto mio amore . . . . . .

Seiournant à Lyon, au logis de ma tante
Je vis ỳ i'admiray cette beauté naiſſante;
Mes yeux furent charmés, ỳ ſes moindres attraicts
Furent à ma raison d'inevitables traicts.
Là, ce coeur conſentit à ſes premieres peines;
La ie ſouſmis ces bras a leurs premieres chaiſnes:
Et là je recogneus pour la premiere fois
Du tyran de nos ſens les redoutables lois,
Je touchay, Filidan, cette ame de ma vie;
Je treuuay ſon deſir conforme à mon enuie;
Nos bras de meſmes fers ſe virent arreſtées
Et nos coeurs reſpiroient de meſmes voluptés.
Un deſſein mutuel obligea nos deux âmes
A n'eteindre iamais ces innocentes flames:
Sa foy me fut donnée, ỳ d'vn commun accord
Je mis le changement au dela de la[19]) *mort.*
Enfin, par vn aduis d'vne extréme importance,
Je fus reduit au poinct de perdre ſa preſence.
Je reuins à Florence, obligé par ſerment
De borner dans ſix mois ce triste eſloignement;
Mais ce temps expiré, l'hyuer ỳ ma pareſſe
Me firent differer l'effect de ma promeſſe,

[19]) Die *ed. princ.* schreibt *ma*, *Viollet-le-Duc la* und letzteres, so schlecht es klingt, wird durch die Worte „*d'on commun accord*" gefordert.

Digitized by Google

Luc. Ohime, egli mi porto la doloroſa nuoua della ſua morte: la quale, poiche non mi vccíſe ſubbito, voglio credere, che non ſi poſſa morire di dolore.

— — — — — — — —

— — — — — — — —

Car. E la portò per certo il Lucchese coteſta nouella.

Luc. Per certiſſima: che apponto la ſera auanti, ch'egli partiſſe di Leone hauendo inteſa la ſua morte, andò per amor mio a vederla; etc.

— — — — — — — —

Caso che mi farà ſempre viuere scontento: perche s'io fuſſi al tempo promeſſo tornato a Leone forſe Druſilla non ſarebbe morta: eſſendo veriſimile che'l dolore della mia tardanza l'habbia vccíſa

— — — —

Luc. . . . . mi laſciai l'altro giorno perſuadere da' miei parenti doppo tante longhe resistenze, ch'io ho fatte, a prender moglie.

Et ſans me figurer ſa triſteſſe
Ny ſes pleurs,
J'attendis la ſaiſon qui ſe pare de fleurs
Lors ie me diſpoſois a reuoir cette belle
Quand i'appris de ſa mort la fatale nouvelle.
Elle me ſoupçonna d'vn honteux changement,
Et ſa perte ſuiuit vn si faux ſentiment.

Filidan

O Dieux! que dites-vous?

Lucidor

Apres ceſte infortune,
La mort m'eſt desirable Ny Celie importune;
Et ie ſuys seulement la reſolution
D'vn pere qui m'immole à ſon intention.

Kaum hat Lucidor seine Erzählung beendet, als Erasme (Cassandro) weinend auftritt und den beiden die Mitteilung macht, dass Celie (Lepida) plötzlich wahnsinnig geworden sei: *„Un démon furieux“*, meint der Alte, *„proſſede ce beau corps Sur qui les Medecins feroient de vains efforts.“* Er eilt gleich wieder hinweg, um Clidamant, den *„Grand Preſtre de nos Dieux“* aufzusuchen, bei welchem er Hilfe gegen das Übel zu finden hofft.

Soweit entspricht die Scene der 5. bei Bargagli, jedoch weicht R. von seinem Vorbilde insofern ab, als er hier Lucidor erst jetzt von Celie's Krankheit unterrichten lässt, indes Lucretio bei Barg. schon vorher davon Kenntnis hatte.

Erasme's Kunde bringt keine tiefe Wirkung auf die beiden Hörer hervor. Filidan will das Leiden schon früher bemerkt haben und Lucidor bleibt gleichgiltig dabei, da die Verbindung nur ein Kind des Interesses und des elterlichen Befehles sei. Da stürzt (3. Scene) Celie wahnsinnig auf die Bühne und giebt in langen Tiraden zu verstehen, dass sie die Mondgöttin sei. Als die sie begleitende Amme unter Beihilfe des Lucidor die Wahnsinnige festnehmen will, entschlüpft diese ihren Händen und jagt endlich den Verlobten sowie seinen Begleiter mit Hieben von dannen. Nach dieser von

Digitized by Google

Rotrou erfundenen Scene schliesst er sich in der 4. und 5. Scene wieder seinem ital. Vorbilde an, jedoch in sehr freier Weise. Wie bei Bargagli in der 2. Scene aus dem Gespräche zwischen Terentio und der Amme, so erfahren wir hier in der 4. Scene aus der Unterhaltung Celie's mit der Amme, dass der Wahnsinn fingiert ist, und warum er fingiert ist, ganz wie dort, nur mit dem Unterschiede, dass Terentio oder Léandre, wie er hier heisst, sich für einen Maler ausgiebt. Dieser kommt in der 5. Scene dazu, doch hören wir nichts Neues mehr, und Rotrou hat die Liebenden auf der Bühne wohl nur zusammengebracht, um durch zärtliche Liebesscenen den mitunter etwas trockenen Ton seines Vorbildes zu mildern. Natürlich erinnern auch in den beiden letzten Scenen einzelne Stellen durch den Wortlaut an das Original.

Man vergleiche:

Bargagli (I,1; S. 9):

Giglietta.

Voglio moſtrar di credere, che ſieno Spiriti per fuggire il Medico.

ibid. (I,2; S. 11):

Gigli.

. . . ci voleua menar il Medico.

— — — — — — — — —

Vedete bene ch'io ho cercato di leuarglielo del capo etc.

Rotrou (I,4; S. 18):

la Nourrice.

J'ay pourueu là deſſus, & par bonne raison
J'ay tous les Medecins bannis de la maiſon,
Faist croire à vos parens qu'au mal qui vous poſſede
Le Ciel peut ſeulement apporter du remede;
Que vos sens sont troublé's par de mauuais eſprits etc.

ibid. (S. 15):

M. Terentio.

— — — io mi ſono riſoluto di ſcriuere — — — a'miei, che mi mandino ampia fede delle facultà e della nobiltà mia.

Rotrou I,5 (vergl. auch I,4):

Celie.

Attendant le retour de celuy qui t'apporte
Ce qui r'amenera ton eſperance morte
Le titres de ta race & l'état de tes biens etc.

Mit der 5. Scene schliesst bei Rotrou der I. Akt.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet der französische Dichter mit einer kleinen Scene eigener Erfindung. Erasme schildert dem Oberpriester Clidamant die Verrücktheit seiner Tochter und bittet ihn den bösen Geist, von dem diese besessen sei, zu bannen. Der Priester geht bereitwillig mit ihm zu diesem Behufe weg. Bei der Schilderung von Celie's Leiden werden wir an Bargagli erinnert. Man vergleiche:

Digitized by Google

Bargagli (S. 9):

. . . ella hebbe le più gran battigie: le gonfiauano le carni, s'alzaua del letto, ſcagliaua le braccia, faceua certe voci ſtrane.

Rotrou II,1 (S. 22):

Lors ſon geſte confus et l'horreur de ſes cris
De crainte & de pitié ſaiſſisent les eſprits.
A la voir, l'oeil ardent, les cheueux en deſordre,
Tordre tantoſt vn bras, & tantoſt le détordre
Se r'accourcir le corps, meurtrir ſon ſein de coups etc.

Die 2. Scene, eine Unterhaltung Lucidors mit seinem Diener Filidan über Celie's Wahnsinn, lehnt sich an die 4. Scene des I. Aktes bei Bargagli an, aus welcher Rotrou bereits, wie wir oben sahen, einen grossen Teil seiner Anfangsscene geschöpft hat. Sonach hat er aus einer Scene seines Vorbildes zwei gemacht. Auch in der weiteren Scenenfolge hat sich Rotrou dem Italiener angeschlossen, jedoch nicht dessen II. Akt, den er mit Ausnahme der 1. Scene überhaupt fast unbenützt gelassen, sondern den folgenden Scenen des I. Aktes. Wenigstens gilt dies bezüglich der auftretenden Personen. Der Inhalt freilich weicht vielfach davon ab; denn im grossen und ganzen zeigt sich R. hier ziemlich selbständig im Dialog; die derben Scherze des Dieners, das unzarte Auftreten Lucretio's dem unglücklichen Alten gegenüber, die gehässige Figur des deutschen Studenten, das alles behagte Rotrou nicht; er änderte, milderte, verbesserte und wenn auch gar manche Stelle des Originals fast wörtlich beibehalten ist, so hat doch alles eine andere Gestalt gewonnen. In der 3. Scene erklärt Clidamant dem alten Erasme, dass Geister bei Celie's Wahnsinn nicht im Spiele seien; dieser Teil der Scene ersetzt die Scenen I,6, II,2 und II,6 des Italieners. Dann tröstet Lucidor den geleugten Vater und richtet ihn durch die Mitteilung auf, dass eine Pilgerin angekommen sei, von deren Wunderkuren er die sichere Heilung seiner Tochter erwarten könne. Filidan wird alsbald zu ihr gesandt, um anzufragen, ob sie zu sprechen sei. Während Erasme und Lucidor sich sodann entfernen, um nach der Kranken zu sehen, stösst Filidan auf dem Wege zur Pilgerin in der nächsten Scene (der 4. der ed. princ. und der 5. der modernen Ausgabe) auf Celiante und spiegelt ihm vor, sein Herr trete ihm alle Rechte auf Celie ab. Der entzückte Liebhaber dankt in der nächsten Scene (der 5. bezw. 6) dem ahnungslosen Lucidor stürmisch für seine Grossmut und dieser weiss sich das rätselhafte Betragen des Nebenbuhlers nicht anders zu erklären, als durch die Annahme, dass Celie's Leiden auch ihn ergriffen habe. Erst in der 7. Scene wird ihm durch seinen Diener Filidan, der von der Pilgerin oder eigentlich von deren Wirtin Dorise mit der erwünschten Antwort zurückkehrt, das Rätsel gelöst. Endlich in der 7. (bezw. 8.) Scene sehen

Digitized by Google

wir Celiante, der liebesbrünstig zu Celie geeilt war, von dieser Schönen im verstellten Wahnsinnsanfall, unter dem Gelächter seines Rivalen, zum Hause hinausgeprügelt werden. Hiermit schliesst der II. Akt.

Die 3 letzten Scenen sind von Rotrou erfunden, wahrscheinlich um die Lücken auszufüllen, welche durch den Wegfall bezw. durch die radikale Umgestaltung einzelner Rollen (besonders des *Pedante, Tedesco* und der Wirtin) notwendigerweise entstehen mussten.

Obwohl in diesem Akte der Franzose freier als in dem ersten verfuhr, so finden sich auch hier Stellen von fast wörtlicher Übereinstimmung mit dem Original, z. B.:

Bargagli I,4 (S. 25):	Rotrou II,3 (S. 30):
. . . quì in casa della Violante è venuta . . . ad alloggiare vna Pellegrina; la quale dicono eſſere ſtrologa, indouina, medicaſtra e quasi vna Fata.	*C'eſt vne Pellegrine, illuſtre . de naiſſance,* *Dont les plus beaux eſprits vantent la cognoiſſance,* *Qui ſe faict renommer sans eſpoir d'intereſts* *Et dont la charité débite les ſecrets.*
ibid. (S. 26):	
ella . . . mi ha raccontato di coſtei coſe mirabili . . nel guarire mali d'importanza.	*Dorise eſt ſon hoſtesse*
ibid. II,4 (S. 55/56):	Rotrou II,3 (S. 29):
Quello, che mi duole è, ch'io ho poca ſperanza di vederla toſto libera. Miſero me! che conſolationi ho ad hauere io nella mia uecchiezza!	*Si quelque eſpoir au moins adouciſſoit ma peine,* *Et que ſa gueriſon ou ſa mort fuſt certaine,* *Je verrois, Lucidor, d'vn oeil reſpectueux;* *Tomber ſur mes vieux ans ce coup impetueux.*

III. Akt.

Der Anfang ist der ersten Scene des gleichen Aktes bei Bargagli entnommen. Léandre (Terentio), der schon erfahren hat, dass Erasme die Pilgerin zu Rate zu ziehen gedenkt, schickt die Amme zu jener, um ihm zuvorzukommen. Auch hier ist manches wörtlich übertragen, z. B.:

Bargagli III,1 (S. 72):	Rotrou III,1 (S. 42):
. . . bisogna in ogni modo parlarle prima che le parli il Vecchio.	*. . . il faut redouter autant que le trépas* *Qu'Eraſme nous preuienne.*

Digitized by Google

ibid. 73.

. . . . s'ella si muoue per gentilezza non è da credere, che uoglia esſer cagione della rouina d'vna fanciulla.

ibid. (S. 41):

Si ie treuue ſon coeur ſenſible à la pitié
Sa bonté ſeruira voſtre ardente amitié.

Mit der 2. Scene greift R. zurück und holt den Anfang des II. Aktes des Italieners — erstes Auftreten der Pilgerin und ihres Begleiters (Clorimand — Ricciardo) nach. Auch diese Scene ist nachgeahmt. R. lässt jedoch seine Angelique noch nicht ihre Geschichte erzählen, vielleicht um die Spannung der Zuschauer zu erhöhen. In der nächsten Scene erscheint Filidan, um im Auftrage seines Herrn die Pilgerin zu einem Besuche bei der Schönen zu veranlassen. Was also bei Bargagli Lucretio selbst thut, lässt R. hier durch dessen Diener besorgen Es däuchte ihm wohl unwahrscheinlich, dass der Jüngling eine lange Zusammenkunft mit seiner Geliebten hat, ohne sie zu erkennen. Dass Lucretio sie tot wähnt, sie in entstellender Verkleidung vor sich sieht, das schien ihm keine genügende Motivierung. Rotrou hat daher die Zusammenkunft der Liebenden ganz auf den Schluss verschoben und sich begnügt, den Diener mit der Pilgerin über Celie's Leiden sprechen zu lassen. Zuvor trifft dieser (Filidan) ihren Begleiter *(gentilhomme suiuant)* (Sc. 3) ganz wie Lucretio bei Bargagli und dann erst die Schöne (Sc. 4). Während Lucretio bei dem Italiener der Pilgerin seine Gleichgiltigkeit für Lepida unverhohlen gesteht, bringt Filidan durch die Art und Weise, in welcher er sich über die Wahnsinnige äussert[20]) Angelique auf den Glauben, dass Lucidor für jene eine leidenschaftliche Liebe fühle. Ein harter Schlag für die arme Pilgerin, die ihren ungetreuen Geliebten noch in seiner neuen Liebe unterstützen soll. Sie beschliesst, seinem Wunsche zu entsprechen und ihn bei der Gelegenheit zu beschämen. Aber ihr gepresstes Herz bedarf der Erleichterung und so teilt sie (Sc. 4, zweiter Teil, bei Viollet-le-Duc Sc. 5) ihrem Begleiter den Grund ihrer Pilgerschaft mit, sie erzählt ihm die Geschichte ihrer Liebe. Hierin ist sie die treue Copie Drusilla's bei Bargagli in der schon oben erwähnten Scene (II,1), aus welcher der Franzose also zwei machte. Nun erscheint (5., bzw. 6. Sc.) die Amme und bittet im Namen der beiden Liebenden die schöne Fremde in längerer Rede, worin sie das Verhältnis der beiden mit seinen Folgen ungeschminkt schildert, um ihren Beistand. Da die Amme nicht den Namen von Celie's Geliebten nennt, der zu Verwechslungen hätte führen müssen, und nur davon spricht, dass Celie von Lucidor befreit sein will, so verspricht die Pilgerin gern ihre Hilfe, schon um ihrem Ungetreuen

---

[20]) Filidan sagt u. a.: „*Celie, vnique eſpoir d'vn amant, ſi fidelle Que voſtre charité s'exercera pour eux.*"
Man begreift schwer, wie der Diener so sprechen konnte, nachdem Lucidor ihm doch deutlich genug (I,1) seine Gleichgiltigkeit für das Mädchen bekundet hatte.

Digitized by Google

einen Streich zu spielen. Diese Scene hat R. ebenfalls erfunden, da die Amme bei Bargagli auf der Bühne mit Drusilla nicht zusammenkommt, sondern das Ergebnis ihrer Unterhaltung nur erzählt. Auch in der letzten Scene findet man manche wörtlich benützte Stelle, z. B.:

Bargagli II,1 (S. 43):	Rotrou III,4 (S. 51):
Drus. . . Ma vedendo pure, che'l crudele non tornaua; e crescendo in me ogni dì più il dolore; accorata dalla passione, mi soprauuenne quello strano accidente che mi fece tener per morta	*Mais six mois acheués n'ont point finy ma peine.*
	— — — — — — — — —
	Ma douleur chasque iour accroissoit ses efforts
	Et de l'esprit enfin passa iusques au corps.
feci credere . . . ch'io era scampata per voto da me fatto di condurmi pellegrinando a Roma:	*Vn cruel desespoir saisit mon coeur, de sorte*
	Qu'en l'état ou i'estois on me creut long-temps morte.
— — — — — — — —	— — — — — — — — —
Ricc. Che hauete dunque intesо di lui?	*Enfin i'ay feint vn voeu ie tag pris pour me suivre*
Drus. Quello che si poteua peggio, che non ricordandosi della fede datami: ha preso quì vna nuova moglie	*Et i'ay sceu dans ces lieux que l'ingrat que i'aymois*
	Auoit rangé son coeur sous de nouuelles loix.

In der kurzen 6. Scene geht Erasme weg, um „*presser de voeux la puissance diuine*" und übergiebt die Wahnsinnige der Sorge des Leandre. Die beiden Liebenden haben kaum Zeit (Sc. 7), sich gegenseitig ihre unwandelbare Treue zu versichern, als schon die Pilgerin (Sc. 8) eintrifft. Auf den Knien fleht Celie die Fremde in überschwänglichen Ausdrücken – in welchen sich übrigens alle Personen[21]) Angelique gegenüber ergehen — um ihren Beistand an:

Illustre Pelerine,
Espoir des affligés, celeste Medecine

und später:

Soleil rompts ton silence . . . .

Die „Soleil" bricht ihr Stillschweigen, tröstet das Mädchen liebreich und rät ihr, den verstellten Wahnsinn vorerst fortzusetzen. Das Eintreten des Erasme (Sc. 9) stört die Unterredung und Celie, rasch gefasst, spielt wieder die Verrückte, so dass der betrübte Vater sie in's Haus geleiten lässt. Die Pilgerin verabschiedet sich von ihm mit den Worten: (ed. pr. S. 64 Viollet-le-Duc II p. 487).

---

[21]) Filidan redet sie an (III,4): „*Espoir des affligés, merueille sans seconde*
Vray, mais libre Soleil qui visités le monde etc.
Die Amme (III,5): *La voila de retour, gloire de l'Univers*
Viue source de biens & de secrets diuers.

Digitized by Google

Adieu, ie vays refuer ſur le remede vnique
Qui puiſſe rétablir cet eſprit frenetique;
Et s'il ne peut guerir vn mal ſi furieux,
N'eſperés plus, Monsieur, ſa ſanté que des Dieux.

Diese Worte ähneln denjenigen Drusilla's in der 10. Scene des III. Aktes (einer Scene, die R. in der letzten benutzt hat): . . . *queſto è vn furore di mala natura. Egli è uero che anche la gratia di Dio è grande . . . . . ma ſe non le gioua vn rimedio, ch'io ho penſato di farle, ho poca ſperanza della ſua ſanità* (S. 105).

IV. Akt.

Zu Erasme, der in einem kurzen Monolog noch zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt (Sc. 1), kommt sein Diener Filène (Targhetta) (Sc. 2) mit der von ihm gemachten Entdeckung, dass Celie bei gesundem Verstande sei, und nur auf Lucidor's Anstiften Wahnsinn fingiere. Diese Scene ist eine ziemlich getreue Wiedergabe der 2. im IV. Akte des Italieners. Wie dort Lucretio, führte hier der Name Lucidor zu der irrigen Annahme, dass der Bräutigam eine zweideutige Rolle spiele. Die Diener geben auch bei beiden dafür dieselbe Erklärung. Eine Vergleichung der beiden Dichter dürfte interessiren:

Bargagli IV,1 (S. 112):

Cas. . . Ma aoche propoſito far queſte bagatelle? ella fingerſi pazza; & egli far viſta di non la uoler più: etc.

Tar. . . . . Chi sà, che Lucretio non l'habbia fatta fingerſi pazza, per farui creſcere vn migliaio di ducati piu di dota?

Rotrou IV,2:

Erasme.

— — — — pourquoy Lucidor
Qui la doit poſſeder et. la recherche encor,
L' oblige-t-il à feindre vn ſi honteux martyre,
Et ſe differe-t-il vn bon-heur qu'il deſire?

Filène.

— — — — — — — — —
Où l'or eſt en obiet les eſprits ſont adroicts.
S'il ſçait de vos threſors l'inépuiſable source,
Cette feinte eſt vn rets qu'il tend a vostre bourse,

Erasme befiehlt dem Diener, die Pilgerin abzubestellen; kurz, es herrscht völlige Uebereinstimmung bis zum Schluss der Scene. In der nächsten erscheint Lucidor und wird zunächst ironisch von dem Alten empfangen. Es kommt zu Auseinandersetzungen, worin Lucidor das erfährt, was wir längst wissen, und nun schlägt er

Digitized by Google

wüthend die Braut aus, ganz wie sein Vorbild in der 3. Scene des IV. Aktes, welche hier nachgeahmt ist. Erasme weiss nicht, was er davon denken soll. Da kommt Filidan, der ins Haus gegangen war, um sich nach Celie umzusehen, mit der neuen Entdeckung herbei, dass der Maler *„a caufé ses amoureux tourmens“, „Ils se baifent encor, allons y doucement“* fügt er hinzu. Erasme stürzt fort. Auch diese Scene ist imitirt (aus Pellegrina IV, 4.) Rotrou überträgt nur die Rolle des Tedesco auf den Diener, wohl deshalb, weil Cleante, Federigo's Stellvertreter, keine Gelegenheit hatte, sich in Erasme's Haus zu schleichen. Auch die folgenden Scenen (5 und 6), in welchen Filène die Pilgerin sucht und von dem Vorgefallenen, d. h. von Lucidor's vermeinter Schlechtigkeit unterrichtet, können keine Originalität beanspruchen. Sie sind Pellegrina IV, 2 entlehnt. Angelique, von der Sache selbst bereits durch die Amme in Kenntnis gesetzt, hört mit einem Male den Namen ihres Lucidor's in Verbindung mit derselben, hört, dass niedere Habsucht ihn zu zweideutigem Spiel gedrängt, und gerät in Verzweiflung, aus der sie ihr Begleiter vergebens mit Hoffnungen auf eine günstige Wendung der Lage zu reissen versucht. Mit Abscheu weist sie die Idee einer Aussöhnung von sich und beschliest ihre sofortige Abreise. Mit der kurzen Bemerkung Filène's, dass er Gerichtsdiener holen gehe, schliesst der Akt.

V. Akt.

Filène erscheint mit Gerichtsbütteln (Archers). Während sie ins Haus gehen, tritt (2. Sc.) Celiante auf, den Celie's Wahnsinn noch immer beschäftigt. Sein Erscheinen dürfte man ziemlich unmotivirt finden. Rotrou hat ihn wohl herangezogen, weil er ihn bei der folgenden, aus Pellegrina V, 4 entnommenen Erkennungsscene brauchte. In dieser wird Léandre (2. Sc.) von den Schergen aus dem Hause geschleppt. Vergeblich bemüht sich Celie, den Geliebten den rauhen Händen zu entreissen. Sie entwindet einem der „Archers“ den Degen, um ihn dem Geliebten zur Vertheidigung zu übergeben, allein Leandre macht von der Waffe keinen Gebrauch, sondern stellt sie dem „Archer“ wieder zu. Nun fleht das Mädchen auf den Knieen seinen harten Vater um Mitleid an, wobei sie, um ihn milder zu stimmen, Léandre's wahren Namen, seine vornehme Abkunft und seine Heimat angibt. Der anwesende Celiante wird stutzig und erkennt nach kurzem Gespräch in dem Gefesselten seinen Bruder. Man sieht, die Scene nimmt einen ähnlichen Verlauf wie bei Bargagli; jedoch sind manche Umstände bei Rotrou geändert, z. B. sind die Brüder keine Deutsche, sondern Spanier (aus Valencia). Cléonis ist der Name ihres Vaters und auch die Mutter wird genannt, sie heisst Chrisante.[22]) In der Hauptsache stimmen beide Dichter

[22]) Ein Name, der später Rotrou den Titel zu einem Trauerspiel abgab.

Digitized by Google

ziemlich überein. Selbst die unvermeidlichen Türken sind mit eingeflochten. Lucidor-Léandre verbringt 20 Jahre in Byzanz bei ihnen in der Knechtschaft. Natürlich lässt sich Erasme erbitten, den beiden Liebenden zn verzeihen und sie zu vereinen. Die Pilgerin, die dazu kommt (4. Sc.), erfährt nach einem kurzen Missverständnis, das durch die Namensgleichheit veranlasst wird, den genauen Sachverhalt, und jetzt lebt neue Hoffnung in ihr auf.

Soweit erscheint Rotrou von Bargagli abhängig. Das nun folgende, mit Ausnahme einer einzigen (der 8.) Scene, ist seine eigene Zuthat. Anstatt nämlich, wie Bargagli, gleich die Erkennung zwischen der Pilgerin und ihrem Getreuen herbeizuführen, zieht er die Handlung noch einige Scenen lang hinaus.

Noch in der 4. Scene lässt R. seine Angelique im Beisein der meisten Personen ihre Liebe zu Lucidor verraten und Erasme, der ihr verpflichtet ist, verspricht ihr seine Unterstützung zur Verständigung mit ihrem Geliebten. Wir belauschen dann in der 5. Scene ein eigentümliches Gespräch Lucidor's mit seinem Diener Filidan. Der letztere entpuppt sich nämlich mit einem male als Dichter und spricht sich nicht nur theoretisch über die Dichtkunst aus, sondern macht sogar seinen überraschten Herrn mit einem Kind seiner Muse, mit einem Gedicht *„à Diane"*, einer *„divine beauté, mais la plus insensible et, la plus dédaigneuse"* bekannt. Lucidor, um sein Urteil befragt, lobt das Gedicht. Er fügt hinzu, dass ihm die Musen nie hold gewesen und bittet ihn, ein Gedicht auf den Tod seiner Angelique zu machen. Filidan ist bereit hierzu und geht weg, *„resuer une heure"*. Die ganze Scene, die längste des Stückes (9 Seiten in der *ed. princ.* und 7 in der modernen Ausgabe) hat, wie man sieht, keinen Zusammenhang mit der Handlung und macht den Eindruck eines späteren Einschiebsels.[23]) In der nächsten Scene

---

[23]) Es ist charakteristisch, dass nur wenige von denjenigen, die sich näher mit unserem Dichter beschäftigt haben, diese interessante Scene beachtet haben, meines Wissens nur *Jarry (Essai p. 256)* u. *Person (Hist. du Venceslas p. 24 A²)* und diese nur sehr flüchtig. Die anderen alle, *Sainte Beuve, Guizot, Clement de Ris, Hémon* u. s. w. lasen nur die bekannten späteren Dramen des Dichters, bei den früheren begnügten sie sich, die Notizen der Brüder Parfait und anderer Compilatoren zu kopiren. Ohne mich hier bei der Unwissenschaftlichkeit dieses Verfahrens aufzuhalten, das dem Dichter keine Gerechtigkeit widerfahren lässt, möchte ich auf die Wichtigkeit dieser Scene für die Kenntnis der ästhetischen Anschauungen *Rotrou's* vorläufig hingewiesen haben. Die Ausbeutung des darin enthaltenen Materials muss ich mir für eine spätere Gelegenheit aufheben. Doch kann ich dem Drange nicht widerstehen, den Anfang der Scene hier vorzutragen, weil R. darin, wie man vermuten möchte, sein Urteil über drei um jene Zeit beliebte Pastoraldramen abgab:

Filidan.

Enfin, vous poſſedés cette heureuse franchiſe
Que les yeux de Celie, ou ſes biens auoient priſe.
Quelle autre deſormais charmera vos eſprits?
Prendrés vous Celimene, Amaranthe, ou Cloris?
A qui ſera l'honneur de voſtre ardeur nouuelle

Digitized by Google

(der 6.) erscheint Erasme und fordert Lucidor auf, mitzukommen, denn „*une fille estrangere Veut d'vn ſecret commun finir noſtre misere*"' Lucidor folgt ihm neugierig. Wir werden sodann in Erasme's Haus versetzt (7. Sc.), wo Angelique noch immer zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwebt. Doch da kommen schon (Sc. 8) Erasme und Lucidor und der letztere erkennt, abweichend, und, sagen wir gleich, vorteilhaft abweichend, von seinem Vorbild, alsbald die Geliebte. Es kommt im Beisein aller Personen zur Aufklärung zwischen den Liebenden, welche damit endigt, dass sie sich überselig einander in die Arme fallen. Verdutzt sieht dies der eben (9. Sc.) mit dem neuen Gedicht eintretende Filidan; doch wird ihm rasch die vermeinte Flatterhaftigkeit seines Herrn in befriedigender Weise erklärt.

Nachdem Lucidor die neuen Verse gelesen und gelobt, und Filidan gebeten, die ganze Liebesgeschichte in Verse zu bringen, beendigt Erasme das Stück mit der Aufforderung:

. . . . . *allons dans les feſtins*
Noyer nos déplaisirs et benir nos deſtins.

Auch in diesem Akte findet man Stellen, die sich im Wortlaute dem Originale nähern, z. B.:

Bargagli V,4 (S. 139):	Rotrou V,3:
M. Fed. Fa conto, che qui ſia perſona che conoſca beniſſimo	*Celiante.* . . . . . *Ma rencontre importune.*

Prenés les toutes trois, vous aurés la plus belle
Celimene eſt charmante, et n'a que ce deffaut
Qu'elle se communique vn peu plus qu'il ne faut,
La reſerue est priſable en l'eſprit d'vne fille.
Que vous ſemble de l'autre, Amaranthe eſt gentille,
Son eſprit m'a paru dans quelque occaſion
J'y trouue toutefois de la confuſion.
Cloris me plairoit mieux, ſa grace est naturelle,
Son eſprit eſtimable et ſon humeur ſi belle
Que ſon doux entretien charme tous les eſprits
Elle ſçait des meilleurs le merite, et le prix,
Meſme priſe des vers, blaſme, ou priſe vne vaine
Et certes en ce poinct ie la trouue vn peu vaine.

Celimène heisst ein Stück Rotrou's, das ursprünglich als Pastorale geschrieben (1633) und als solche sicher auch aufgeführt worden. Wer das Stück gelesen, wird zugeben, dass die Titelheldin in der That *se communique un peu plus qu'il ne faut*". *Amaranthe* ist der Name einer Pastorale von *Gombauld* (1631 gedr.). Man halte mit den Worten *J'y trouue toutefois de la confusion* das Urtheil der *Bibl. du Th. Franç.* (II 301) zusammen: *Cette pastorale chargé d'incideuts qui la rendent très obscure*" . . . Was den 3. Namen betrifft, so setzte Rotrou vielleicht des Reims wegen *Cloris* für „*Clorise*," einer damals hochgefeierten Pastorale von *Baro* (1632 bis 1634 gedr.), welche *Richelieu* dediziert und in seinem Palaste 1636 mit ungewöhnlichem Glanze vor der Königin aufgeführt, sich einer ganz besonderen Gunst des Cardinals erfreut haben muss. Vielleicht knüpft sich an diese Aufführungen ein Faktum, das *R.* zu seiner Anspielung veranlasste. In wieweit Rotrou's Worte auf das Stück passen, weiss ich freilich nicht, da ich dasselbe nicht gelesen habe.

Digitized by Google

coteſta fameglia, e tutta Vienna; che le direſti tu?

M. Te. Le direi, ch'io ſono figliuolo di Daniele Ormanno: e queſto mi baſterebbe per far conoſcer la mia nobiltà.

M. Fed. Figluola di Daniele Ormanno ſono ancora io. Questo è certo il mio fratello: — — —. Se tu ſe' figliuolo di Daniele Ormanno ſei'n vero figlio di perſona nobile; ma dimmi quando, e perche ti partiſti da lui?

M. Te . . . gia ſono dodici anni . . . gli fui tolto e fatto prigione da vna ſcorreria di Turchi . . .

Cas. Capitano, (zum Bargello) voglio che vi rallegriate ancor voi con eſſo noi inſieme.

Eſt vn fatal obſtacle à ta bonne fortune
Et ſçachant qui ie ſuis tu chercherois ailleurs
Le titre neceſſaire à finir tes malheurs.
Valence eſt mon païs, Lucidor fut mon frere . . .

Léandre.

La pure verité cauſe mon aſſeurance
Et ie n'emprunte rien d'vne vaine apparence
Cléonis eſt mon pere et le Prince du iour
A faict de ſes maiſons vingt fois le meſme tour
Depuis que dans Bizance vn rigoureux ſeruage
Exerce[23a]) *ma conſtance et conſomme mon aage,*
— — — — — — — — — —

Erasme.

— — — — — — — — — —
(Aux Archers) Et vous en ces plaiſirs dont nous comblent les Cieux
Laissés regner la ioye et la paix en ces lieux.

Die Analyse des französischen Stückes dürfte wohl bis zur Evidenz erwiesen haben, dass Rotrou Bargagli's Pellegrina entweder gelesen oder auf der Bühne gehört hatte. Falls er durch Lektüre zu seinem Stoffe gekommen war, so würde er hier freier mit seiner Vorlage — besonders im Dialog — geschaltet haben, als in irgend einem anderen seiner Dramen; denn ausser den angeführten Stellen, findet man nur wenige, die wörtlich übertragen sind. Eine Entscheidung wage ich vorerst nicht zu treffen.

Am stärksten hat R. den IV. und V. und am wenigsten den II. und III. Akt des Italieners benutzt. Die hauptsächlichten Veränderungen, die er mit dem Stoffe vornahm, sind bereits oben teils einleitend (S. 23 ff.) teils im Laufe der Analyse erwähnt worden. Sie sind nicht so erheblich, dass die Fabel dadurch zu einer wesentlich neuen wurde, und dass das Stück das Aussehen einer originellen Arbeit erlangte.

[23a]) *Viollet-Le-Duc* änderte: *Exerçant ma conſtance, a conſumé m. d.*

Digitized by Google

Fassen wir das Resultat unserer Vergleichung kurz zusammen, so müssen wir sagen, dass das Drama unter Rotrou's Händen eher verloren, als gewonnen. Der Dichter stand noch unter dem wuchtigen Einfluss der Romanliteratur[24]) jener Zeit und hatte sich aus der lyrischen Stimmung der Jugend nicht nur nicht herausgearbeitet, sondern war durch den Einfluss der Spanier noch mehr hineingeraten. So büsste der Dialog viel von der Gewandtheit und Lebhaftigkeit seines italienischen Vorbildes ein; denn R. malte und erzählte entweder in epischer Breite oder verstieg sich oft zu lyrisch schwungvollen Tiraden. Die Charaktere wurden verschwommen, das Colorit, nach dem Muster der Astrée oder anderer Romane, eine Mischung moderner und antik heidnischer Elemente. Türkenraub auf der einen, nnd ein *„grand prestre de nos Dieux"* auf der andern Seite. Diese Mängel werden durch die fliessenden, schönen Verse, trefflichen Bilder und glücklichen Gedanken des Franzosen nur zum Teil aufgewogen. Gleichwohl können wir, zumal wenn man einzelne oben erwähnte Verbesserungen und Veredlungen in Erwängung zieht, dem 25jährigen Dichter unsere Anerkennung nicht versagen.

Die Ansichten der französischen Kritiker über das Stück lauten nicht günstig. Die Mehrzahl warf es, wohl ohne es gelesen zu haben, mit den ersten Jugendversuchen achselzuckend in einen Korb. Von den anderen bezeichnet es Beauchamps (II, 110) als *„Irreguliere en tout et froide"*, Parfait findet es sogar (V, 70) *„très froide"* und Mouhy (I,364) *„froide et ennuyeuse"*, Nur die Bibliothèque du Théâtre français fällt ein günstiges Urteil: *„Cet ouvrage"* heisst es darin (II, 197) *est bien écrit, les vers en sont faciles l'on en rencontre méme d'heureux, la conduite en est sage, la fable bien trouvée et il n' y a que les défauts dans lesquels tomboient alors tous les Auteurs . . . ainsi je crois que cette pièce a eu un grand succès et a fait un grand honneur à Rotrou"*. Beide Urteile lassen sich ganz wohl vereinigen. Es ist nicht zu leugnen, dass der Eindruck gar mancher Scene das Prädikat *„froide"* verdient; im ganzen ist aber das Urteil der Bibliotheque du Th. fr. das richtige.

Auf die Entwickelung des französischen Dramas blieb diese Nachbildung[25]) Rotrou's nicht ohne Einfluss. Die Pèlerine bereicherte

---

[24]) Die Namen der Personen, wie *Lucidor, Clidamant, Filene, Clorimand* u. s. w. sind fast alle zeitgenössischen Romanen entlehnt.

[25]) Es existirt ein ital. Stück, dessen Titel auf den Gedanken führen könnte, dass Rotrou es benutzt habe. Ich meine *l'Angelica Pellegrina, Comedia di Francesco Pandolfo, Palermitano.* Ich habe es leider nicht auftreiben können. Da es (nach *Allacci Dramm.* 1755 4° *p.* 88) aber erst 1649 (*Palermo, per Pietro Isola*) erschienen ist, so bleibt — falls wirklich Uebereinstimmung zwischen ihm und *Rotrou's Pelerine* besteht — nur die Möglichkeit, dass *Rotrou's* Lustspiel das Vorbild gewesen. — *Fabrizio de Fornaris* „*Angelica*" (1585) hat mit *R.'s* Lustspiel nichts als den Namen der

Digitized by Google

einerseits die Bühne mit einer neuen Figur — mit dem Dichter, sie führte Diskussionen über Poesie dort ein, kurz — sie wurde die Vorläuferin von Molière's *„Femmes Savantes"*. Anderseits reizte die von Rotrou so wirkungsvoll durchgeführte Idee, dass ein liebendes Mädchen durch verstellten Wahnsinn sich von dem ihm aufgedrungenen Bräutigam befreit, spätere Dichter zur Nachahmung: die Pèlerine ist das Vorbild von Regnard's *„Folies Amoureuses"* und von einigen Scenen in Destouche's *„Fausse Agnes"*.

Heldin gemein. Ebenso dürfte es sich mit *Ottavio Argentino's „Angelica Amante* (1623) verhalten. Eine direkte Nachahmung der *Pellegrina* erschien unter dem Titel *La Pescatrice Gardinia, favola di Ridolfo de' Mori da Ceno. Venetia* 1621 12°. Es ist ein in Versen geschriebenes Fischerdrama. *Rotrou* hat es nicht gekannt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Rotrou's Schaffen zwischen 1634 und 1640.

Rotrou und die italienischen Schauspieler in Paris.

Die Quelle von „La Clarice ou l'Amour Constant".

Digitized by Google

Digitized by Google

Die „*Pèlerine*“ steht genau in der Mitte der fruchtbarsten Thätigkeit des Dichters; denn in der Zeit von 1628 bis 1639, d. h. in circa 11 — 12 Jahren hatte derselbe 26 uns erhaltene Dramen geschrieben, wovon 12—13 vor 1634 und ebenso viele nach dieser Zeit fallen. Die Stücke nach der „Pèlerine“ bewegen sich auf den gleichen Gebieten wie vorher. Bald tummelte sich Rotrou auf dem Boden der verkappten Pastorale, bald auf dem des Romandramas, bald schöpfte er aus spanischen, bald aus antiken Quellen. Dabei verlor er auch das italienische Lustspiel nicht aus den Augen. Es lieferte ihm zu manchen Stücken Figuren und Motive. So ist z. B. in der etwa 1636 entstandenen *Florimonde,* ausser einem italienischen Schäferspiel, nochmals die Pellegrina benutzt. Desgleichen findet man Motive italienischer Herkunft in *Filandre, Clorinde* und *Amélie.* Doch hierüber gedenke ich mich an anderer Stelle eingehend zu äussern.

Die Zeit von Mitte 1639 bis Mitte 1640 bildete einen Wendepunkt im Leben und Schaffen unseres Dichters. Mitte 1639 kaufte er sich die Stelle eines *lieutenant-particulier*[1]) in seiner Vaterstadt Dreux und im Juli 1640[2]) heiratete er. Es ist begreiflich, dass beide Ereignisse von weitgehendstem Einfluss auf das poetische Wirken des Dichters wurden. Die Zeiten wildstürmischer Jugend und — rastlosen Dichtens waren vorüber; ein ernster Lebensberuf, ein eigener Herd mit schnell wachsender Familie fesselten den Dichter an die Heimat. Seine dichterische Thätigkeit blieb auf wenige Mussestunden[3]) beschränkt. Und so mag er wohl nicht allzuviel Zeit gefunden haben, um nach Paris zu reisen und mit seinen litterarischen Freunden und Gönnern und dem Theater Fühlung zu behalten.[4])

---

[1]) Siehe *Chardon* S. 147.

[2]) *Jal Dict. Crit., art. Rotrou; Person. Hist. du Venceslas p.* 103. *Chardon, p.* 149.

[3]) Im Widmungsschreiben seines 1644 erschienenen *Bellissaire* sagt *Rotrou*: „*Mais comme l'eſtabliſſement de mes affaires ne m'a pas permis depuis longtemps vn grand commerce avec les Muſes, ie me suis acquitté b en tard de cette debte etc.*“ —.

[4]) In der Vorrede „*au lecteur*“ in der *Clarice* bemerkt *Rotrou*, dass er sich um den Druck seines Stückes nicht kümmern könne, „*puisque ie demeure a seize lieues de l'imprimerie*“.

Digitized by Google

Im Jahre 1639[5]) kam auf Ludwigs XIII. Ruf eine italienische Schauspielertruppe unter der Leitung Giuseppe Bianchi's (er führte den Schauspielernamen *il Capitano Spezzaferro)* nach Paris und führte dort Stücke auf. Auch G. B. Andreini befand sich 1643[6]) wieder in der französischen Hauptstadt. Bianchi's Truppe erschien 1645 daselbst auf's neue unter dem Schutze des Cardinals Mazarin und verblieb daselbst bis 1647/48. Obwohl unsere Nachrichten über das Auftreten dieser Schauspieler zu dürftig sind, als dass wir sagen könnten, was sie aufführten, so lässt sich doch wohl annehmen, dass sie gleich den früheren Truppen neben der *commedia dell 'arte* auch dem regulären Lust- und Trauerspiel ihre Kräfte widmeten. Ihre Anwesenheit konnte nicht spurlos an den damals rüstig schaffenden französischen Dramatikern vorübergehen. Ich werde bei anderer Gelegenheit zeigen, wie in der That so manche dramatische Erzeugnisse jener Tage durch die fremden Künstler entweder angeregt oder wenigstens beeinflusst wurden. Fand Rotrou Zeit und Gelegenheit sie zu sehen? Wir haben darüber keine Nachricht; doch ist die Thatsache, dass kurz nach ihrem ersten und während ihres späteren Aufenthaltes der lieutenant-particulier von Dreux mehrere Lustspiele nach trefflichen italienischen Mustern verfasste, zu auffallend, als dass wir nicht berechtigt wären, einen Einfluss von jener Seite auf ihn anzunehmen. Verkehrte der sprachkundige Rotrou mit der italienischen Truppe und lernte er dadurch einen Teil des italienischen Repertoires kennen? Wurden die Stücke, die er nach italienischen Vorbildern schrieb, zu Paris in der Ursprache aufgeführt? Oder wurde der Dichter durch jene Aufführungen nur ganz allgemein zur Beschäftigung mit dem italienischen Lustspiel angeregt, so dass seine Nachbildungen eigentlich die Früchte eifriger Lektüre, wenn nicht gar längerer Studien waren! Das sind Fragen, die schwerlich je beantwortet werden können; doch brauchen wir darauf kein besonderes Gewicht zu legen, denn es ist über jeden Zweifel erhaben, dass Rotrou bei den 3 Stücken, die hier in Frage kommen, gedruckte Vorlagen hatte.

Im Jahre 1641[7]) liess Rotrou sein Lustspiel

Clarice ou l'Amour Constant[8])

aufführen, welches jedoch erst 2 Jahre später im Druck erschien. In der Vorrede nennt R. selbst den Autor, dem er dasselbe ver-

---

[5]) Vergl. *Bartoli (A.) Scenari inediti* p. CXLIII, *Maurice Sand, Masques et bouffons* I, 50 ff.

[6]) *Baschet* p. 320.

[7]) Dieses Datum geben *Parfait* (VI, 144), *Monhy* (I, 95), die *Annales dramat.* (II, 357) u. a. übereinstimmend an. Da das *privilège* vom 28 *févr.* 1642 datirt ist, so dürfte die Angabe richtig sein.

[8]) *Comedie, Paris, Toussaint Quinet,* 1643, 4°; *privil.* 28 *févr.* 1642, *achevé d'imprimer* 28 *octobre* 1642.

Digitized by Google

dankte: „*Je ferois tort à l'autheur Italien Sforza d'Oddi*“[9]), so lauten seine Worte — „*si je derobois à sa reputation, la gloire de cet ouvrage. Je n'en suis que le Traducteur etc.*“

Rotrou's Vorbild war zuerst 1572 erschienen unter dem Titel:

„L' Erofilomachia, overo il Duello d'amore e d'amicitia.“ Comedia nuova dell Ecc.mo Dottor di Leggi M. Sforza d'Oddo etc.[10])

Oddis Lustspiel gehört zu derselben Klasse, zu der wir bereits die Pellegrina zählten. Sie ist ein Novellendrama, ein romantisches Rührstück, jedoch stark mit antiken Elementen versetzt. Plautus und Terenz — das sieht man auf den ersten Blick — hatte der Dichter fleissig studiert. Ihnen entnahm er nicht nur die stehenden Figuren des Parasiten, des prahlerischen Soldaten, des lächerlichen Arztes, des schlauen Dieners, der Courtisane und Ruffiana, sondern auch manche Scenen und Situationen. Die Fabel des Stückes jedoch ist novellistischen Ursprungs. Wenn Oddi sich so mit der Erfindung seines Materials nicht schwer that, so ist er doch in der Ausführung durchaus selbstständig. Das hohe Lob, welches ihm von Zeitgenossen zu teil ward, möchte ich zwar nicht unterschreiben; denn seine Arbeit leidet an einigen sehr empfindlichen Mängeln. Allein das Naserümpfen Klein's[11]), der den Italiener mit einigen Worten in seiner hanswurstigen Manier abfertigt, ist durchaus nicht zu billigen. So ganz unbegründet konnten jene Lobsprüche und der durch glänzende Aufführungen und die ungewöhnlich zahlreichen Auflagen bewiesene allgemeine Beifall nicht sein. In der That findet man bei näherer Prüfung in dem Stücke mancherlei Vorzüge, wovon ich hier den meisterhaften Dialog, den eleganten Stil besonders hervorhebe.

---

[9]) *Sforza d'Oddi* (*d'Oddo* oder *degli Oddi*) geb 1540 zu *Perugina* bekleidete lange Zeit in seiner Vaterstadt eine Professur der Rechte. Er erhielt 1599 einen Ruf nach Padua mit dem für jene Zeit bedeutenden Gehalt von 1000 Dukaten, im nächsten Jahre wurde er unter noch glänzenderen Bedingungen nach Parma berufen, wo er 1610 oder 1611 starb. Er gehörte zu der Akademie der Insensati zu Perugia und führte als Mitglied den Titel „*il Forsennato*“ (der Unsinnige). Von seinen poetischen Leistungen, nämlich seinen 3 Komödien, die er in seiner Jugend schrieb, scheint er sehr bescheiden gedacht zu haben. Er überliess Freunden deren Veröffentlichung und vom Papste Clemens VIII., bei dem er in Angelegenheiten seiner Vaterstadt als Abgesandter verweilte, befragt, ob er noch Komödien verfasse, antwortete er unter Erröthen: *Beatissime Pater, delicta juventutis meae ne memineris!* Seine Lustspiele sind *I Morti vivi* (zuerst 1576 gedr.) *La Prigione d'Amore* (zuerst 1590 gedr.) und das obige Stück. Von allen dreien erschienen ungewöhnlich zahlreiche Auflagen. Von unserem Lustspiel kenne ich 12 Ausgaben, doch dürften diese nicht alle sein. Vergl. über sein Leben etc. *Tiraboschi* XXII, 254, *Apost. Zeno Annot.* zu *Fontanini* I, 371.

[10]) *ad istanzia di Luciano Pasini. In Perugia per Valente Panizza Stampator publico* 1572. 8°. *(Fontanini-Ap. Zeno* I. p. 370*)*.

[11]) Geschichte des Dramas IV p. 901.

Digitized by Google

Wenn Rotrou sich als den blossen Übersetzer des italienischen Stückes bezeichnete, so dachte er allzubescheiden von seiner Leistung. Er kann in der That ein höheres Verdienst, als das eines schlichten Übersetzers für sich in Anspruch nehmen. Folgte er auch Oddi im allgemeinen in der Fabel des Stückes und im Verlauf der Scenen, schloss er sich auch in den meisten Charakteren und häufig genug im Ausdrucke an, so hat er doch so viele Verbesserungen angebracht, so viele Fehler beseitigt, so manche gelungene Scene eingefügt, dass seine Arbeit, wenn auch nicht das Lob der Originalität, doch das einer trefflichen freien Nachbildung verdient. Im grossen und ganzen kann für sein Verfahren hier dasselbe gelten, was wir oben bei der „Pèlerine" zu sagen hatten, nur dass die wörtliche Übereinstimmung mit dem Original in der „Clarice" eine grössere ist und dass ferner darin alle Personen, sowie einige ihrer Namen beibehalten worden sind. Mit mehreren Charakteren hat Rotrou erhebliche Veränderungen vorgenommen. Diese erklären sich aus den verschiedenen Anschauungen, die zwischen seiner Zeit und derjenigen seines Vorbildes bestanden. Das italienischen Drama des 16. Jahrhunderts in seiner Sucht, das Altertum getreu zu conterfeien und bei seinen lizensiösen Anschauungen, die sich auf allen Gebieten der Dichtung, besonders noch in der Novelle kundgaben, durfte Courtisanen und Ruffianen u. dergl. mehr ohne Scheu auf der Bühne zeigen. Im 17. Jahrhundert, zumal in Frankreich unter der Regierung des keuschen Ludwigs *(Louis-le-Chaste)*, war nicht nur dem Dichter viel weniger gestattet, sondern es fehlte auch der Geschmack an jenen Freiheiten, die ein Jahrhundert vorher nicht unwesentlich zu der hohen Gunst des Drama's auf der Bühne und beim Lesepublikum beigetragen hatten. Die Verwandlung der *coctigiana Ardelia* (bei Oddi) in eine 2. Liebhaberin Lucrèce — ein für ihre Ehrbarkeit gewissermassen bürgender Name — und der Ruffiana Giubilea in eine *confidente*, Namens Cynthie — keine geringere als die züchtige Mondgöttin musste ihren Namen herleihen — verstand sich also von selbst. Aus der Wahl dieser beiden Namen schaut übrigens deutlich der Schalk heraus. Die kleine Rolle der Begleiterin Claricens hat Rotrou dazu erfunden. Es scheint, dass schon damals auf der französischen Bühne jede Liebhaberin ihre Vertraute haben musste.

So viel glaubte ich über das Verhältnis Rotrou's zu Oddi hier sagen zu müssen, um im Zusammenhang das Verhalten, das er in den verschiedenen Zeiten seines Schaffens dem italienischen Lustspiel gegenüber beobachtete, zu kennzeichnen. Eine Inhaltsangabe der Clarice und ihres Vorbildes, sowie eine eingehende Vergleichung der beiden Lustspiele unterlasse ich hier. Gelten ja diese Blätter nur den unbekannten Quellen Rotrou's.

Digitized by Google

Die Quelle

von

„CELIE OU LE VICEROY DE NAPLES“

Tragi-comédie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vier [1]) Jahre nach der *„Clarice"* liess Rotrou eine Tragikomödie aufführen, die im nächsten Jahre unter dem Titel

„Celie ou le Viceroy de Naples"

im Drucke [2]) erschien. Die spanischen Namen im Stücke und der romantische Inhalt verführten die Literaturhistoriker, [3]) es für eine Nachahmung einer spanischen *Comedia* zu halten — freilich ohne dass sie eine bestimmte Quelle angeben konnten. Es ist jedoch italienischen Ursprungs, und kein geringerer als der berühmte Neapolitaner *Giovan Batista della Porta* [4]) (oder *Porta*) war Rotrou's Vorbild.

---

[1]) *Parfait* gaben dieses Datum an und da das privil. des Stückes vom 19. Februar 1646 datiert ist, so wird jene Angabe wohl richtig sein.

[2]) *Celie | ov le Vice-Roy | de Naples | Tragi-comedie. | par Monsieur de Rotrov. A Paris | Chez Augustin Courbé dans la Galerie du Palais, à la Palme. |* 1646. *Avec privilege dv Roy.* 111 S. 4°. Das Privil. ist *T. Quinet* erteilt, welcher *A. de Sommaville* und *Courbé* daran theilnehmen liess. Die Bibl. des Herzogs von *La Vallière* (VIII S. 49) enthält ein Exemplar der bei *Quinet* 1646 erschienenen Ausgabe. Nach dem *Catal. de Soleinne* I p. 228/29 erschien eine Ausg. bei *Sommaville* unter dem schlichten Titel: *„Celie"*. 4° 1646. Doch dürften alle 3 nur eine, mit verschiedenen Titeln sein.

[3]) *Puibusque* II, 414 ff., *H. Lucas Hist. d. Th. franç.* III. p. 220 u. a.

[4]) *Il cavaliere G. B. della Porta,* wie ihn *Signorelli* nennt, wurde 1538[a]) zu Neapel geboren. Ein frühreifes Genie, verfasste er im Alter von 15 bis 20 Jahren schon sein berühmtes lateinisches, in fasst alle Kultursprachen übersetztes Werk *„Magia Naturalis"*.[b]) Aus der Zahl seiner vielen

---

[a]) Nach *Camerini* (p. 6) der sich *Libri (Hist. des Sciences math. en Italie jusqu' à la fin du 17e. siecle Paris* 1838 - 41 IV. B. p. 108) anschliesst. *Colangelo (F.) (Storia dei filos. e dei matem. Napolitani. Nap.* 1833/4) giebt 1535, andere geben 1540, oder (und dies die häufigste Angabe) 1545 an. Letztere Zahl ist jedenfalls falsch, wie *Tiraboschi* (B. 21, p. 136) zeigt.

[b]) d. h. die ersten 4 Bücher, welche ursprünglich allein (zum 1. Mal 1558?) erschienen. *Klein* (V. p. 616) befindet sich also im Irrthum, wenn er das allmälig bis zu 20 Büchern anwachsende Werk schon von Anfang an diesen Umfang haben lässt und den „jungen *Porta*" zum Erfinder der *Camera obscura* macht, was er übrigens (nach *Libri* IV, 303) überhaupt nicht ist.

Digitized by Google

Das italienische Lustspiel erschien im Drucke unter dem Namen

Gli duoi | Fratelli | Rivali | Comedia |
nuovamente | data in luce | dal Signor | Gio. Bat.

---

anderen gelehrten Werke sei hier noch „*de humana Physiognomia*" erwähnt, weil *Porta* darin — ein Vorläufer *Lavater's* — seine Vorliebe und Befähigung für Charakterstudien schon frühe bekundete. Grosse Reisen in Italien, Spanien und Frankreich, welche ihn in persönlichen Verkehr mit hervorragenden Gelehrten und Künstlern und, was besonders betont wird, mit Handwerkern brachten, erhöhten die Erfahrungen und die Menschenkenntnis des von der Natur mit ungewöhnlich scharfer Beobachtungsgabe ausgerüsteten Forschers. Eine Würdigung Porta's, des Gelehrten, müssen wir hier unterlassen; uns interessiert, was früher den geringsten Teil seines Ruhmes bildete, nur Porta, der dramatische Dichter. Der geringe Wert, den er selbst den Kindern seiner Muse beilegte, war einem grossen Teil derselben verderblich, indem sie spurlos verschwanden oder die Beute von Plagiatoren wurden. Sowohl über die Zahl derselben, als über ihre Entstehungszeit herrscht in Folge dieser Nachlässigkeit noch viel Unklarheit. *Napoli-Signorelli*[c]) und nach ihm *Klein* zählen ihn ohne Weiteres zu den Dramatikern des 17. Jahrhunderts, wohl deshalb, weil seine meisten Stücke erst im 17. Jahrhundert im Drucke erschienen. Indess ergiebt sich aus der sichersten Quelle — nämlich aus *Porta's* Schriften selbst — dass er wenigstens die Komödien in seiner Jugend geschrieben, denn er nennt sie „*scherzi della sua fanciulezza*" im Prolog seiner Komödie „*I fratelli Rivali*" und auch seine anderen dramatischen Werke sind noch in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, so dass man ihn also mit Unrecht zu den Dichtern des folgenden Jahrhunderts gerechnet hat. Gewöhnlich werden von ihm folgende Komödien[d]) angegeben: *La Sorella, l'Olimpia, la Fautesca, la Trappolaria, la Cinthia J due Fratelli Rivali, la Turca, l'Astrologo, la Carbonaria, il Moro, la Chiappinaria, la Furiosa, J due Fratelli Simili, la Tabernaria.* Ausser diesen 14 gedruckten (meist in mehreren Ausgaben) und gesammelten[e]) Lustspielen, werden uns noch mehrere verlorene oder ungedruckte genannt,[f]) nämlich: *Lo Spagnuolo, il Negromante, l'Alchimista, il Pedante, la Stregha* (diese wurde unter fremdem Namen gedr.), *il Faletto, la Bufalaria* und endlich ein namenloses Monstrum, das aus 5 Komödien bestand. Ferner werden von ihm eine Stegreifkomödie „*la Notte*", eine Tragikom. „*la Penelope*", zwei Tragödien „*il Giorgio*" und „*l'Ulisse*", und endlich zwei religiöse Tragödien (Mysterien) *Santa Dorotea* und *Santa Eugenia* (beide ungedruckt)

---

c) *Storia Critica de Teatri.* B. VI, p. 294 ff., Klein V. l. c.

d) Man vergleiche *Allacci, Drammaturgia Roma* 1666, und deren 2. Auflage *Ven.* 1755. *Fontanini, Bill. della eloquenza ital. Ven.* 1753, *Quadrio* III,2 p. 90, *Riccoboni, Hist. du Théâtre Italien* etc. 1728 und 1730 und viele andere Werke.

e) Der älteste Versuch einer Sammlung ist wohl der von *Sessa Vened,* 1597, der 3 Komödien enthält, jede mit separatem Titel und eigener Pagin., eigentlich nur eine Vereinigung von drei einzelnen Drucken. Die erste wirkliche Sammlung erschien unter dem Titel: *Delle | Commedie | di | Giovanbattista | de la Porta | Napolitano | . In Napoli* MDCCXXVI. | *Nella stamperia, e a spese di Gennaro | Muzio Erede di Michele Luigi.* 4 *vol.* 12. Jedes Stück mit eigener Pagin. — Die Angabe *Quadrio's* III,2 p. 91, dass die Stücke 1730 in 3 Bänden bei *Muzio* abgedruckt worden, beruht wohl auf Irrthum, da ich diese Ausgabe sonst nirgends erwähnt finde.

f) *Pompeo Barbarito* in der Vorrede zu *Porta's Penelope (Napoli* 1591*), Camerini J Precussori etc.* p. 24; *Napoli-Signorelli* VI, 95.

Digitized by Google

della Porta | Gentil huomo Napolitano. | Con Privilegio. | In Venetia MDCI. [5]) | Appreſſo Franceſco Ciotti.

Beschäftigen wir uns sogleich mit seinem Inhalt.

Gli duoi Fratelli Rivali.

Die Handlung unseres Lustspiels knüpft an eine für Spaniens Ruhm denkwürdige Zeit, an die Kriegsthaten des *Gran Capitan Don Gonzalo Fernandez de Cordoba* (1453—1515) und zwar an dessen Eroberung des Neapolitanischen Königreichs (1503), an. In diesem Kriege hatten sich, nach der Annahme des Dichters, Don Rodrigo di Mendoza und seine beiden Neffen Don Ignazio (Ignatio) und Don Flaminio ausgezeichnet. Der Oheim wurde in Anerkennung seiner Verdienste zum Vizekönig von Salerno ernannt, und den jungen Kavalieren wurden grosse Dotationen zu teil. Bei einem Stiergefechte, das der neue Vizekönig zur Belustigung des Volkes gab, verliebte sich Don Ignazio in die reizende Carizia (Caritia), die Tochter eines, in Folge des Krieges verarmten Edelmannes Namens Eufranone, aus dem Hause della Porta. Besorgt, dass sein Bruder Don Flaminio sich gleichfalls in die Schöne verlieben könnte — zwischen den Brüdern herrschte gegenseitiger Wetteifer, gegenseitige Eifersucht — thut Don Ignazio alles, um die Augen des Bruders von

---

genannt. Man sieht, *Porta* versuchte sich auf allen Gebieten des Dramas, doch war das Lustspiel seine eigentliche Sphäre. Auch die Theorie des Dramas beschäftigte ihn. Er schrieb darüber eine uns leider nicht erhaltene Abhandlung. [g]) Um seine Lebensskizze zu vollenden, sei noch Folgendes bemerkt. Er stand mit den angesehensten Persönlichkeiten des In- und Auslandes im regen Briefwechsel, gründete (angeblich 1560) eine Akademie *(dei Secreti)*, war bei der Gründung einer anderen *(degli Otiosi)* beteiligt [h]) und war Mitglied der Akademie *dei Lincei* von 1610 an. Vor die Inquisition zitiert, entging er dem Schicksal *Galilei's* durch seine Klugheit und durch — seine Beliebtheit am päpstlichen Hofe. Er starb am 4. Februar 1615 in seiner Vaterstadt. Ich gedenke, ein anderes Mal mich ausführlicher mit seinem Leben und Wirken zu befassen und verweise indessen behufs weiterer Details auf: *Tiraboschi Storia d. lett. ital.* (16. *secolo*, *libro* II, *capo* II. 32, 33); *N. Signorelli*, *Storia dei Teatri* VI p. 294—306; und *Vicende della Coltura nelle due Sicilie Nap.* 1786, *tomo* V., *Quadrio* III p. 79, III,2 p. 90; *Biogr. générale art. Porta; Nicéron tome* 43; *Ginguené tome* VII. *Girol. Ghilini Teatro etc.* p. 198—200; *Zedler* Universal-Lexikon, Art. *Porta; Duchesne* (*G. H.*) *Notice sur la vie et les ouvrages de J. Porta Paris* 1801 8°; *Colangelo Vita di G. B. della Porta Nap.* 1818; *Camerini. I Precursori del Goldini. Mil.* 1872 u. a.

[5]) Ausser dieser — vorerst als *edit. princ.* zu betrachtenden — Ausgabe haben mir noch vorgelegen: eine *Venet.* 1606 *Francesco Ciotti* 16°, u. die v. *Gennaro Muzio* 1726, worin das Stück das 3. des II. Bandes ist.

---

g) *P. Barbarito l. c.*

h) Er ist nicht, wie *Klein* (V p. 619) behauptet, der Stifter; als solchen bezeichnet *N. Signorelli* vielmehr ausdrücklich den *Cavalier Manso*, *Tasso's* Freund (vergl. *Signorelli Vicende* V. p. 285).

Digitized by Google

der Dame seines Herzens abzulenken, und, um seine eigene Liebe besser verbergen zu können, bewirbt er sich zum Scheine um die Tochter des Grafen von Tricarico und bittet den Bruder, für ihn wegen der Mitgift zu unterhandeln. Jedoch immer noch in Sorge, Don Flaminio möchte die Geliebte gesehen haben und ihm zuvorkommen, fasst er den Entschluss, sofort um deren Hand anzuhalten. Nicht etwa die Furcht, von seinem Bruder in Schatten gestellt zu werden, sondern der Wunsch, einen unseligen Bruderstreit zu verhindern, veranlasst diese ängstliche Vorsicht.

So viel erfahren wir in der 1. Scene von Don Ignazio selbst, der seinen Kammerdiener Simbolo zum Beistande auffordert und daher in das Geheimnis einweiht.

Das Herannahen des Don Flaminio und seines Dieners Panimbolo (2. Sc.) veranlasst jene beiden, sich schleunigst zurückzuziehen. Wir hören in dieser Scene, dass alle Vorsichtsmassregeln des Don Ignazio vergebens gewesen sind. Don Flaminio hat, wie aus dem Gespräche mit Panimbolo hervorgeht, die Schöne auch gesehen und sich in dieselbe verliebt, ohne von der Leidenschaft seines Bruders etwas zu ahnen. Der Kammerdiener, der den Don Ignazio zufällig scharf beobachtet, weiss den Herrn bald zu überzeugen, dass er den Bruder zum Nebenbuhler habe. Er dürfe, bemerkt der schlaue Diener, demselben nur die Mitteilung machen, dass die Bedingung, von welcher die Heirat mit der jungen Gräfin abhängig gemacht worden — eine um 10 000 Dukaten grössere Mitgift — bewilligt sei und er würde finden, wie wenig ihn diese Heirat erfreue. Don Flaminio will dem Rate Panimbolo's sogleich folgen, allein er verweilt noch eine Scene lang, um den gefrässigen Parasiten Leccardo einzuführen, dessen hungrige Witze, gleich den Rodomontaden des in der 4. Scene erscheinenden Capitano Martebollonio unvermeidliche Erscheinungen im Cinquecentistendrama sind. Diese aus den römischen Komikern herübergenommenen Figuren sind in unserem Stücke nicht nur witzig behandelt, sondern auch, namentlich der Parasit, geschickt mit in die Handlung verwebt. Leccardo ist nämlich Portier in Eufranone's Hause und Spion im Dienste des Don Flaminio. Bis jetzt hat er allerdings, wie er berichtet, noch nichts bei seiner Herrin erreicht, als eine gewaltige Tracht Prügel, da er sich erdreistete, ihr von der Liebe des Jünglings zu reden. Der Capitano in Carizia's Schwester Calidora verliebt, wird erst später und nur kurz unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet wiederum Don Ignazio, der ungeduldig die Rückkehr seines zu Angiola, Carizia's Tante, geschickten Dieners Simbolo erwartet. Endlich kommt jener und überbringt ihm die wichtige Nachricht, dass er von Don Flaminio gesucht werde und zwar, wie dessen Kammerdiener erzählt habe, um ihm die Zustim-

Digitized by Google

mung des Grafen von Tricarico zu der geforderten Mitgift mitzuteilen. Schrecken des Don Ignazio. Simbolo erzählt zu seiner Beruhigung, wie er entdeckt habe, dass die Mitteilung des Bruders blosse Fiktion sei. Im Schlosse des Grafen von Tricarico, wohin er gegangen sei, um sich Gewissheit zu verschaffen, wisse man nichts von einer Heirat. Don Flaminio sei schon mehr als 4 Wochen nicht mehr mit dem Grafen zusammengekommen. Er rät sodann dem hierüber erfreuten Herrn, sich entzückt zu stellen, wenn der Bruder ihm die Botschaft überbringe und sich bereit zu erklären, sofort die Hochzeit zu halten. Nur schwer kann sich Don Ignazio zu dieser Lüge entschliessen, vor deren Folgen ihm bangt.

Die von Simbolo zu Don Ignazio gebetene Signora Angiola erscheint in der 2. Scene. Der Jüngling gesteht ihr seine Liebe zur Nichte und beschwichtigt die Befürchtung der alten Dame, dass es auf ein unreines Liebesverhältnis abgesehen sei, durch die Versicherung, dass er kein höheres Glück kenne, als deren ehrbarer Gatte (*modesto sposo*) zu werden. Auf diese Beteuerung hin willfahrt die Dame seinem Wunsche, die Schöne zu sprechen und Carizia erscheint in der nächsten (3.) Scene am Fenster. Der von ihrem Anblicke begeisterte Jüngling bittet umgestüm um ihre Hand. Bescheiden weisst das Mädchen auf den grossen Abstand ihres Ranges und Vermögens dem seinigen gegenüber hin. Allein der Jüngling lässt sich nicht abweisen und zuletzt gesteht sie errötend, dass sie vom Stiergefechte her in heisser Liebe ihm zugethan sei. Sie nimmt den Verlobungsring aus seiner Hand an und giebt ihm denselben, nachdem sie ihn geküsst, als Pfand ihrer Liebe, die so unerschütterlich und fest sei wie dessen Stein, zurück.

Kaum hat sie sich entfernt, so erscheint (4. Sc.) Don Flaminio und kündigt dem Bruder die Einwilligung des Grafen von Tricarico zur Heirat an. Verstelltes Entzücken Don Ignazio's, der auf sofortige Hochzeit dringt und sogleich seinen Diener Avanzino zum Grafen schickt — so sehr auch Don Flaminio, der die Entdeckung des Trugs fürchtet, dagegen ist — um zu hören, ob der Graf zu Hause sei. Hierdurch täuscht er wirklich den Täuscher. Zum Unglück hat das ganze Gespräch die alte Tante Carizia's belauscht und diese Frau kann natürlich keinen Augenblick zweifeln, dass ihre Nichte betrogen werden solle. Sie eilt nach Hause, um alles dem Mädchen zu erzählen. Merkwürdigerweise kommt der Dichter auf die Sache nicht mehr zurück. Angiola erscheint gar nicht mehr und Carizia erst in der vorletzten Scene des Stückes auf der Bühne und von dem Erlauschten ist nicht mehr die Rede. Da an eine Vergesslichkeit von seiten Porta's kaum zu denken ist, so bleibt nur die Annahme einer schlechten Textüberlieferung übrig.

Don Flaminio (5. Sc.), der seinem Bruder gegenüber nicht als Lügner dastehen möchte, eilt spornstreichs zum Grafen, wohin er den Bruder unterwegs glaubt, um ihm zuvorzukommen und die Entdeckung des Trugs zu verhindern. Don Ignazio denkt, wie wir

Digitized by Google

wissen, nicht an einen solchen Gang; er sucht vielmehr den Vater seiner Geliebten, den alten Eufranone auf (Sc. 6.) und erlangt, nicht ohne Mühe, von dem argwöhnischen, auf seine Ehre eifersüchtigen und trotz grösster Armut stolzen Alten die Hand seiner Tochter und die Festsetzung der Hochzeit auf den folgenden Tag. Der glückliche Eufranone beeilt sich (7. Sc.) die freudige Nachricht der Gattin zu überbringen. Polissena — so heisst diese — kann das grosse Glück, das ihrer Familie widerfahren, kaum glauben; aber die herrlichen Geschenke, welche Simbolo im Auftrage seines Herrn bringt (Sc. 8), lassen jeden Zweifel scheiden. Bald kommt auch die Neuigkeit durch den betrunkenen Leccardo in einer sehr langen und derben Scene dem Flaminio zu Ohren (Sc. 9). Wütend, dass der Bruder ihn überlistet hat, und dass er die Geliebte verlieren soll, sinnt er auf Mittel, die Heirat zu hintertreiben.

III. Akt.

Der verzweifelnde Flaminio dringt in seinen Kammerdiener Panimbolo, einen Plan auszudenken, wodurch die Hochzeit Don Ignazio's unmöglich gemacht werde. Nach einigem Zögern giebt ihm Panimbolo dasselbe Mittel an die Hand, das *Shakspere's Don John (*in *Much ado about nothing)* in einem ähnlichen Falle anwendete, nämlich den Bräutigam mittelst einer Verkleidung von der Untreue des Mädchens durch den Augenschein zu überführen. Don Flaminio, eine leidenschaftliche, aber im Grunde edle Natur, sträubt sich, einen solchen Schurkenstreich auszuführen; aber der sophistische Diener weiss ihm alle Bedenken zu nehmen, indem er alles im harmlosen Lichte zeigt. Es sei eine edelmütige Täuschung, meint er und kein schnöder Verrat. Einem Liebenden sei alles erlaubt, wenn der Besitz der Geliebten auf dem Spiel stehe, sogar das, was sonst einem Kavalier nicht zur Ehre gereiche. Die Liebe nehme weder Rücksicht auf Freundschaft, noch auf Bande des Blutes. Jeder Trug und Verrat, durch den man siege, gelte als Witz und sei nur ehrenvoll. Bediene man sich doch auch im Kriege des Verrats. Wie gerne lässt sich nicht die Leidenschaft überreden. Wie eifrig rechtfertigt sie nicht durch Scheingründe Handlungen von sehr bedenklicher Moral! Don Flaminio geht zuletzt auf die Idee ein und findet sie sogar recht hübsch. Der Parasit Leccardo (2. Sc.), der eben kommt, um Don Flaminio von den Vorbereitungen zu Carizia's Hochzeit Kenntnis zu geben, wird sofort als Werkzeug zur Ausführung der sauberen Intrigue auserkoren. Er soll nämlich, was ihm als Portier Eufranone's leicht ist, das Material zur Verkleidung — einige Kleider der Braut und womöglich die zu verkleidende Person herbeischaffen und in der folgenden Nacht Don Flaminio die Pforte öffnen. Vergebens sträubt er sich gegen die ihm aufgezwungene Rolle, die er bei ihrem wahren Namen eine feierliche Schurkerei *(una solenna ribalderia)* nennt; vergebens spricht er die Befürchtung aus, dass

Digitized by Google

ihn, der in seinem Leben so viele Vögel verzehrt habe, für diese That die Vögel ihrerseits am Galgen verzehren würden. Die überzeugende und beruhigende Kraft des Geldes, das ihm der Jüngling in die Hand drückt, beschwichtigt seine Bedenken und er geht daran, den Auftrag zu vollziehen. Da er eben auf den Capitano (Martebellonio) stösst (3. Sc.), so gerät er auf den Gedanken, diesen bei der Intrigue zu verwenden. Er spielt ihm also vor, Callidora erwarte ihn nachts um 2 Uhr. In der nächsten Scene (4. Sc.) verhandelt er mit Chiaretta, Carizia's Zofe. Seine nicht gerade feinen Liebkosungen bewegen die verliebte Kammerkatze, ihm nachts um 2 Uhr ein Rendez-vous zu geben. Den glücklichen Fortgang seiner Bemühungen meldet er alsbald (5. Sc.) dem Don Flaminio, der sich davon den besten Erfolg verspricht.

In der 6. Scene erscheint wiederum Don Ignazio. Seine Freude über die gelungene Täuschung des Bruders wird durch die Ungeschicklichkeit Avanzino's, eines seiner Diener, getrübt. Dieser hatte das Heiratsprojekt mit der Tochter des Grafen von Tricarico für ernst gehalten und, ohne Auftrag dazu zu haben, demselben gemeldet, sein Herr brenne vor Ungeduld, die Angelegenheit sofort abzuschliessen, sodass der Graf sich zum Vizekönig begeben hatte, um alles in's Reine zu bringen. Nun regnen Vorwürfe auf Avanzino sowohl als auf Simbolo, der den Trug verraten.

Merkwürdigerweise hat Porta auch hier unterlassen, auf die Sache zurückzukommen. Wir hören nichts mehr von dem Grafen von Tr. und seiner Tochter. Wir erfahren nicht, was dieser beim Vizekönig ausgerichtet hat. Auf den Gang der Ereignisse hat Avanzino's Ungeschicklichkeit nicht den geringsten Einfluss. Somit haben wir abermals Grund, eine schlechte Textüberlieferung anzunehmen.

Don Ignazio hat sich noch nicht über den unangenehmen Zwischenfall beruhigt, als ihm das Unheil in der Gestalt des Don Flaminio naht (7. Sc.) Mit erheuchelter brüderlicher Liebe begegnen sich die Beiden, so dass der Ränkeschmied Panimbolo nicht unterlassen kann, in kräftigen *apartés* uns über deren wahre Gesinnungen aufzuklären. Don Ignazio eröffnet seinem Bruder, im Hause des Grafen von Tricarico habe er erfahren, dass dessen Tochter mit einem anderen verheiratet werden sollte, er habe sich daher mit der zwar armen, aber hochadeligen Carziia, Eufranone's Tochter, verlobt, einer Dame, deren Adel noch von ihrer hohen Schönheit, und deren Schönheit noch von ihrer Tugend übertroffen werde. Unter Achselzucken und verächtlichem Lächeln meint der schurkische Bruder, dass es mit der Sittsamkeit des Mädchens nicht so weit her sei und fügt dann ohne Scheu hinzu, dass des Mädchens Schönheit zur Bestreitung der Haushaltungskosten ausgebeutet werde. Totenbleich vor Aufregung und Entrüstung verteidigt der Jüngling auf das heftigste den edlen, reinen Charakter der Geliebten und verschliesst sein Ohr allen Verläumdungen. Aber der wackere Bruder lässt sein Schlachtopfer nicht los und, indem er behauptet, dass nicht nur er, sondern

Digitized by Google

auch andere des Mädchens Gunst genossen, bietet er den Beweis durch den Augenschein an; er wolle ihm von ihrem Hause aus ihre Kleider und die Geschenke, die ihr der Bräutigam geschickt habe, zeigen. Jetzt erst beginnt der durch diese Reden wie niedergedonnerte Jüngling, der Verläumdung Glauben beizumessen. Er will Zeuge des nächtlichen Rendez-vous sein, dessen sich der saubere Bruder rühmt.

Eufranone (8. Sc.) allein preist die Vorsehung, die den alten Glanz des Hauses wieder herzustellen beginne. Nachdem sich der Alte entfernt, erscheint (9. Sc.) der Capitano zum Rendez-vous. In einem kurzen Monolog rühmt er seine Unwiderstehlichkeit. Bald wird er von den beiden Brüdern und ihren Begleitern (Sc. 10) in seiner Selbstvergötterung unterbrochen. Er verhehlt jenen nicht, dass er ein Rendez-vous mit Callidora, Carizia's Schwester, habe. Don Flaminio schlägt sofort daraus Kapital, um die Ehrbarkeit der Familie noch mehr herunterzusetzen. Jetzt tritt (11. Sc.) der Portier Leccardo mit Chiaretta, welche die Rolle der Callidora zu spielen hat, heraus und der Capitano verschwindet alsbald hinter derselben Thüre, hinter welche wir Chiaretta verschwinden sahen. Dann wird Don Flaminio angeblich zu Carizia eingelassen. Er erscheint nach kurzer Zeit wieder und weist dem Bruder die Kleider und Geschenke vor, die Carizia von ihrem Bräutigam erhalten hat. Don Ignazio vollkommen überzeugt von der Schlechtigkeit seiner Geliebten, bricht in Wut aus und geht mit wilden Rachegedanken weg. Die drei Ränkeschmiede Don Flaminio, Panimbolo und Leccardo bleiben noch zurück und freuen sich über das Gelingen des Bubenstückchens.

IV. Akt.

1. Scene. Der Morgen des folgenden Tages. Don Ignazio ist nach einer schrecklichen Nacht entschlossen, die Hand Carizia's in einer für sie schimpflichen Weise auszuschlagen und begiebt sich zu Eufranone. Vergebens warnt ihn sein kluger Diener Simbolo, es könne das, was er in vergangener Nacht gesehen habe, ein Trug des Don Flaminio gewesen sein. In der folgenden Scene erfährt der unglückliche Vater die vermeinte Schandthat seiner Tochter und deren Folgen. Der auf seine Ehre stolze Greis ergreift wütend einen Dolch und stürzt hinaus. Alsbald erfüllt sich das Haus mit Geschrei. Don Ignazio und sein Diener, welche wohl merken, dass ein Unglück geschehen sein müsse, eilen hinweg. Dass unser Lustspiel nicht ganz zur Tragödie umschlage, dafür sorgt der Dichter in der folgenden Scene; jedoch durchaus nicht in löblicher Weise. Zu der Tragik der letzten Scene passt schlecht der folgende sehr obscöne Dialog zwischen Chiaretta und dem Capitano (3. Sc.), beide sehr enttäuscht, nicht das gefunden zu haben, was sie suchten, letzterer Callidora und erstere im Capitano — einen Mann.

Digitized by Google

Don Flaminio (4. Sc.), obwohl von Genugthuung erfüllt, dass sein Trug so gut gelungen sei, hat trotzdem eine schlechte Nacht verbracht. Böse Träume haben ihn geschreckt. Hat sein Bruder bereits das Mädchen ausgeschlagen? Wird Carizia nun die seine werden? Er schwebt zwischen Furcht und Hoffnung. Er will eben bei Eufranone vorsprechen, als dessen Portier Leccardo bestürzt herauskommt (5. Sc.) und ihm die Hiobspost vom Tode Carizia's überbringt. Schäumend vor Wut, erzählt der Parasit, sei Eufranone, nachdem Don Ignazio das Verlöbnis gelöst habe, in das Zimmer der Tochter gekommen, den Dolch in der Hand und den Mund voll Schmähungen gegen sie. Die Mutter sei rasch dazwischen getreten und habe, unter Beihilfe Anderer die zum Stosse erhobene Hand des Vaters festgehalten. Das entsetzte Mädchen habe vergebens seine Unschuld beteuert. Plötzlich seien die Worte auf ihren Lippen erstorben, sie selbst sei umgesunken, tot, noch ehe des Vaters Stahl sie getroffen. Unter Thränen bringt Leccardo, jedoch auch hier durch seine culinarischen Vergleiche seinen Charakter nicht verläugnend, die Erzählung zu Ende. Jetzt erkennt Don Flaminio, von dem Schicksal des reizenden Mädchens erschüttert, die ganze Grösse seiner Schurkerei. Er, früher tapfer im Kriege, ehrenhaft im Wandel, bestrebt, ein vollendeter Kavalier zu sein, er hat, so sagt er sich selbst, durch Wollust getrieben, den Tod einer Unschuldigen veranlasst, einen Bruder verraten, dessen Braut und deren Eltern den guten Namen geraubt. Heftige Reue erfasst ihn, er will den Tod suchen, zuvor aber noch der Familie, indem er seinen Trug aufdeckt, die Ehre wiedergeben, die er ihr geraubt hat.

Seinem Bruder, der eben daherkommt (6. Sc.), gesteht er zuerst die schwarze That ein. Er erzählt ihm, wie er vom Stiergefechte her in Carizia verliebt gewesen und, von Eifersucht getrieben, ihn in der vergangenen Nacht getäuscht habe. Die schreckliche Folge seiner That sei der Tod des Mädchens. Ein ungeheuerer Schmerz bemächtigt sich des um seine schönsten Hoffnungen betrogenen Jünglings. „In welcher Seele, geboren unter den tückischsten Sternen des Himmels, in welchem Geiste, hervorgegangen aus den schwärzesten Theilen der Hölle und mit menschlichem Fleische bekleidet, hat eine Ruchlosigkeit wie diese Platz greifen können?“ ruft er aus. Flaminio reicht ihm den Dolch, damit er selbst ihm die verdiente Strafe gebe. Aber voll Abscheu weist ihn der Andere zurück. Er solle seine profanen Hände entfernen, ruft er ihm zu, sie verunreinigten seinen Körper. Er möge die durch seinen abscheulichen Hauch verpesteten Lüfte und Himmelsräume wieder reinigen und seine Schurken- und Verräterseele aus der Welt schaffen. Auf die wiederholte Aufforderung des Flaminio, ihn zu töten, bemerkt Don Ignazio, die Rache gebüre dem beleidigten Vater. Da dieser eben erscheint, so entflieht Don Ignazio.

Don Flaminio (Sc. 7) legt Eufranone ein reuiges Geständnis ab und erklärt seine Handlungsweise damit, dass er selbst das Mädchen habe

Digitized by Google

heiraten wollen. Er habe nicht gedacht, dass der Vater so rasch handeln würde. Schmerz und Klagen des verzweifelten Vaters, der den Jüngling kaum mehr anhört. Beide gehen endlich zum Vizekönig, woselbst Flaminio die Ehre des Mädchens wieder herzustellen verspricht.

Da Flaminio auch der Anteil des Portiers Leccardo in seiner Beichte erwähnt, so überrascht es uns nicht, diesen in der Schlussscene (8. Sc.) von Schergen abholen zu sehen.

V. Akt.

Diesen Akt eröffnet der Vizekönig Don Rodrigo. Er beklagt es, dass seine Stellung ihm die traurige Pflicht auferlege, gegen sein eigenes Blut grausam zu sein, dass seine erste richterliche Amtshandlung dem Neffen gelte, den er wie einen Sohn liebt. Eufranone dringt auf Gerechtigkeit, auf strenges unparteiisches Recht und auch Flaminio selbst verlangt zu sterben. Der dürfe nicht sterben, meint Don Rodrigo, dessen höchster Wunsch der Tod sei, dem der Tod also wie eine Belohnung und nicht wie eine Strafe erscheine. Dem nach Rechte lechzenden Alten macht der Vizekönig endlich den Vorschlag, dass Flaminio seine zweite Tochter Callidora heiraten solle, wodurch die Ehre und der Ruf der Familie aufs glänzendste wieder hergestellt würde. Eufranone dem weniger die Rache wegen des Todes seiner Tochter, als die Familienehre am Herzen liegt, geht bereitwilligst darauf ein. Rasch giebt Don Flaminio die Todesgedanken auf und erklärt sich bereit, den Schimpf, welchen er Eufranone zugefügt, als Schwiegersohn wieder gut zu machen.

Hiergegen legt Don Ignazio in der nächsten Scene (2.) ein energisches Veto ein. Ihm liege es ob, behauptet er, Eufranone Genugthuung zu geben, indem er Callidora heirate. Er habe einen Anspruch darauf, seinen Schmerz, welchen des Bruders Trug veranlasst habe, durch die Heirat mit derjenigen zu mildern, die allein ihn die Schönheit, Sittsamkeit und die übrigen Vorzüge Carizia's vergessen lassen könne. Es sei unpassend, dass der Mörder der einen Schwester der Gemahl der anderen werde. Sollte der Anstifter des Schurkenstreichs belohnt werden, während der beleidigte Unschuldige leer ausgehe? Hierüber heftige Reden und Gegenreden der Brüder, die endlich zu den Schwertern greifen. Selbst der Vizekönig ist zu schwach, um dem Streite Einhalt zu gebieten. Da erscheint (3. Sc.) Polissena, Eufranone's Gattin. Nicht ohne Mühe trennt sie die Kämpfenden. Sie erzählt hierauf, wie sie im Busen der bereits im Sarge liegenden Carizia noch Leben entdeckt habe, wie die Unglückliche unter ihren Küssen erwacht sei, erwacht zu Ausbrüchen der Verzweiflung; wie sie beschlossen, die Entdeckung zu verheimlichen und dass sie deshalb den Sarg mit etwas anderem gefüllt zur Beerdigung geschickt habe. Nun wolle

Digitized by Google

Carizia, so beendigt sie ihre Erzählung, ihr Leben im Kloster beschliessen. Allgemeine Freude über die glückliche Wendung der Dinge. Carizia kommt gleich in der nächsten Scene selbst zum Vorschein und wird begeistert von dem überglücklichen Don Ignatio empfangen. Ohne Schwierigkeit verzichtet sie auf's Kloster und nimmt ihren früheren Bräutigam wieder in Gnaden auf, selbst der verläumderische Don Flaminio erlangt leicht Verzeihung. Der Vizekönig erlässt, um seiner Freude Ausdruck zu verleihen, eine Amnestie für alle Gefangenen und verspricht Eufranone, sich für ihn zur Wiedererlangung seines Vermögens beim Könige zu verwenden. Natürlich erhält auch Leccardo, dessen Kopf in grosser Gefahr geschwebt, seine Freiheit wieder und beschliesst das Stück, nach einigen seinem Charakter gemässen Witzen, mit der Aufforderung an das Publikum, Beifall zu klatschen.

Die Hauptfabel des Stückes, dessen Inhalt wir soeben kennen gelernt haben, beruht auf derselben Novelle, die dem britischen Dichterfürsten zu seinem *„Much ado about nothing"* und dem Nürnberger Jakob Ayrer zu seinem Schauspiel „Von der schönen Phönicia und Graf Tymbri etc." den Stoff geliefert hat. Man weiss, dass die Erzählung sich schon in dem alten Ritterromane *Tirante el Blanco,* ferner im 5. Gesang von *Ariosto's Orlando furioso,* in den Novellen des *Bandello* (I, 22), sowie in deren Bearbeitung durch *Belleforest* (Nov. 56), bei *Giraldi Cinthio* (die 9. Nov. der *Indrotuzione)* im *Patronuelo* des *Juan de Timoneda* (Patr. 19) in Spenser's *Faerie Queen* (B. II, C. 4) und noch anderwärts findet. Porta benutzte — wenn ihm nicht ein älteres italienisches Drama vorlag — hauptsächlich Bandello und schloss sich ihm in vielen Einzelheiten eng an. Ich verweise den Leser auf die Novelle[6]) selbst und begnüge mich mit einer allgemeinen vergleichenden Skizze. Bei dem Novellisten, wie bei Porta, spielt die Handlung in dem Königreich beider Sicilien (bei dem ersteren in Messina, bei dem letzteren, näher seiner Heimat, in Salerno). Beide Fabeln knüpfen an kriegerische Thaten der Spanier, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, an. Zwei Jünglinge sind es bei beiden Autoren, die sich in diesen Kämpfen auszeichnen und sich später gelegentlich eines Festes in die reizende Tochter eines in Folge des Krieges verarmten, aber hochadeligen Edelmannes verlieben. Der eine kommt dem anderen zuvor und erlangt die Hand der Schönen; worüber der andere in Verzweiflung gerät und mittelst eines Schurkenstreichs

[6]) *Bandello (Matteo)* Novelle P. I. *Lucca per Busdrago* 1554 4°. (Spätere Ausgaben Milano 1560 8; 1566 Venet.; Londra 1740 4"; Londra 1791—93; Milano 1813—14; Torino 1853). Deutsch übersetzt in Echtermeyer, Henschel und Simrock, Quellen des Shakspeare, Berlin 1831, 2. Teil, S. 3—48 (2. Aufl. v. Simrock 1870). Bülow's Novellenbuch Lpz. 1836, Band IV, S. 365—396 (abgekürzt). Ich verweise ferner noch auf Dunlop-Liebrecht, S. 287/88, der übrigens fälschlich die 54. Nov. des *Belleforest* statt der 56. angiebt.

Digitized by Google

den Bund der Liebenden zu hintertreiben sucht. Das von ihm angewandte Verkleidungsmotiv gelingt nur zu sehr. Des vermeintlich betrogenen Jünglings Liebe verwandelt sich in Hass und er schlägt die Hand der Braut, dort durch einen Abgesandten, hier persönlich, wie bei Shakspeare, in demütigender Weise aus. Die verläumdete Dame verfällt in Folge dieses entsetzlichen Vorgangs in einen todähnlichen Zustand, so dass der Verläumder, von Gewissensbissen getrieben, dem betrogenen Liebhaber die Schandthat eingesteht und ihm zugleich zur Sühne das eigene Leben anbietet. Verzweiflung des Jünglings, die sich jedoch bei Bandello nicht bis zur Wut gegen den Zerstörer seines Glückes steigert, wie bei Porta. Der Schluss ist zwar in Drama und Novelle sehr verschieden und doch bietet er wieder Aehnlichkeiten. So findet sich auch bei Porta, wie wir oben sahen, die Idee, dass der Jüngling statt der verlorenen Braut, ohne weiteres eine andere von ihrem Vater Vorgeschlagene, jedoch bei Porta besser motiviert, die Schwester der Braut, heiraten will; so hat in Novelle und Drama die verläumdete Schöne noch eine jüngere Schwester, die schliesslich von dem zweiten Liebhaber — dem Verläumder — geheiratet wird.

Die Änderungen, welche Porta mit der Novelle vornahm, sind teils solche, wie sie schon die Verschiedenheit der beiden Dichtungsarten Novelle (Epos) und Drama erheischen, teils Verbesserungen oder Steigerungen, teils blosse (d. h. nicht gerade notwendige) Umgestaltungen. Was die ersten betrifft, so hat man zu beachten, dass zu Porta's Zeiten in Italien die — vielfach missverstandenen — Anschauungen des Aristoteles und das Beispiel der römischen Komiker für das Lustspiel allein massgebend waren. Wenn unser Dichter auch in vielen Punkten absichtlich davon abwich, so schätzte er jene Alten doch allzuhoch, als dass er sich in allen Punkten von ihnen emanzipirte. So war es wohl eine kühne Neuerung, eine tragisch gefärbte Novelle, wie die vorliegende, zum Gegenstand eines Lustspiels zu erheben, so war es eine Neuerung, fürstliche Personen — wie den Vizekönig von Salerno — handelnd in ein Lustspiel einzuführen, doch hielt auf der anderen Seite Porta an den alten traditionellen Regeln fest. Die Einheiten, besonders die Einheit der Zeit, hat er strikte beobachtet. Deshalb konnte er den Schluss der Novelle, welche von Fenicia's Scheintod bis zu ihrer Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten mehr als ein Jahr Zwischenzeit lässt, nicht gebrauchen.

Die bei Plautus und Terenz sowie in der *Comedia erudita* unentbehrlichen stehenden Figuren boten dem übersprudelnden Dichter eine allzuverführerische Gelegenheit zu Witz und derber Komik, als dass er sie nicht, d. h. drei davon, Capitano, Parasit und Servus astutus (wie in allen seinen Lustspielen), eingeführt hätte. Vielleicht war es ihm dabei zugleich darum zu thun, seinem Stücke den Charakter eines Lustspiels zu wahren, welcher durch die Handlung sonst sehr in Frage gestellt erschien. Es ist bereits oben darauf

Digitized by Google

hingewiesen worden, wie trefflich Porta sie mit in seine Fabel verwebt hat.

Ferner hat unser Dichter einzelne Scenen aus Plautus und Terenz wörtlich benützt. Aus letzterem ist z. B. der Anfang des II. Aktes entlehnt, wo Simbolo erzählt, auf welche Weise er entdeckt habe, dass man im Hause des Grafen von Tricarico gar nicht an eine Hochzeit denke, dass sonach Don Flaminio nur einen Betrug beabsichtige, indem er von einem erfolgreichen Abschluss seiner Vermittlung spreche; Don Ignazio könne also unbedenklich sein Jawort zu der vom Bruder für ihn geplanten Heirat geben, um ihn dadurch noch mehr einzuschläfern. Die ganze Scene ist der Andria II, 2 und 3 entnommen. Auch die 4. Scene des II. Aktes bei Porta, in welcher Don Ignazio seinem Bruder gegenüber Freude über das vermeinte Zustandekommen des Heiratsplanes heuchelt und Carizia's Tante beide belauscht, ist Andria II, 5 nachgebildet. Ebenso ist die 6. Scene des III. Aktes, wo Simbolo's Rath durch die Dummheit des Avanzino schlimme Folgen zu haben droht, Andria III, 5 entlehnt.

Plautus und zwar der Aulularia (II, 2) ist die 6. Scene im II. Akte der *due Fratelli Rivali* — die Bewerbung Don Ignazio's um Carizia bei ihrem Vater — stellenweise nachgebildet.

Endlich hat Porta merkwürdigerweise auch eine Scene aus einem der dem Seneca zugeschriebenen Trauerspiele zum Vorbilde genommen, nämlich aus der *Thebais (Phoenissarum fragmentum,* Vers 81 ff.) und zwar zu seiner 3. Scene im V. Akte. Die Nachahmung geht so weit, dass manche Sätze fast wörtlich übertragen sind. Ich kann mich nicht enthalten, hier einige Proben davon zu geben:

*) *Polissena. Se le figliuole mie ſono cagione delle uoſtre riſſe, offendendo la madre loro, offendete il uentre che l'hà prodotte: questo uentre ſia berſaglio de'voſtri colpi.*

* * *

**) *Pol. Io ſtò in mezzo ad ambi duoi e l'uno non può ferir l'altro ſe non feriſſe prima me, e la ſpada paſſando per lo mio corpo faccia ſtrada all'altrui sangue. Mà a chi prima di uoi mi volgerò . . carissimi miei figliuoli? Mi volgerò a uoi primo, D. Ignatio etc.*

* * *

---

*) *Phoen. fragm.* V. 85: *hunc petite uentrem qui dedit fratres viro.*
haec membra passim spargite ac diuellite.

**) *ibid.* V. 133 ff. — — — —. — — *mater insidias et hinc*
et rursus illinc abiget.

„ V. 95 ff. — — — — — — — — — *media se opponit parens.*
proinde bellum tollite aut belli moram.
Sollicita cui nunc mater alterna prece
uerba admouebo? misera quem amplectar prius?
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — *iunge conplexus prior*
qui tot labores totque perpessus mala etc.

Digitized by Google

***) *D. Ign. . . sono rotte le leggi fra noi della natura. . . . . Pol. . . . . L'vn fratello vuol' uccider l'altro fratello: cercare una vittoria nella quale e meglio restar uinto, che uincere.*

Solche Entlehnungen aus dem Altertum, die wir übrigens stets an rechter Stelle angebracht finden, kehren regelmässig in allen Stücken Porta's wieder. Der Dichter folgte darin dem Beispiele der meisten italienischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts, die ein derartiges Verfahren, wie es scheint, nicht als ein Plagiat, sondern als einen erlaubten Kunstgriff betrachteten. *Ariosto, Macchiavelli, Bibbiena, Dolce* und besonders *G. M. Cecchi* bieten genug Belege hierfür. Da ein Dichter zunächst im Geiste seiner Zeit betrachtet und beurteilt sein will, so müssen wir zugeben, dass Porta mit diesen Charakteren und Scenen aus dem antiken Dramenschatze das ursprüngliche Novellenmaterial nicht nur schlechthin erweitert, sondern für seine Zwecke verbessert und zu einer entschieden wirksamen dramatischen Fabel umgestaltet hat.

Weitere Verbesserungen sind die Einführung der Dienerin Chiaretta, welche als Callidora bei der nächtlichen Täuschung geschickt mitwirkt, ein Zug, der sich auch bei Shakspere findet und welcher die direkte Benutzung der Ariosto'schen Episode von Ariodante und Ginevra bei beiden Dichtern zur Gewissheit macht, die Weglassung des Höflings, der die Rolle des Verläumders spielt und des messenischen Edelmannes, der für Timbreo wirbt und später in seinem Namen das Verlöbnis löst u. a. m.

Wohl zur Steigerung des Interesses machte Porta aus den beiden Liebhabern der Schönen ein Brüderpaar. Der Stoff erhielt dadurch allerdings eine noch viel tragischere Färbung. Es unterliegt keinem Zweifel, das Porta die Fabel von den unglücklichen Söhnen des Oedipus vor Augen hatte, als er seine „Fratelli Rivali" dichtete, die oben angeführten Stellen aus Seneca zeugen zur genüge dafür. Ist es jedoch in dem antiken Stoff der Ehrgeiz, so ist es bei ihm die Liebe, die den unseligen Bruderzwist entfacht. Der Neapolitaner erscheint somit im gewissen Sinne als Vorläufer von Klinger (die Zwillinge 1776) Leisewitz (Julius von Tarent 1776) und Schiller (Braut von Messina 1803) u. A. m. Doch unterscheidet er sich von ihnen allen dadurch, dass er aus dem tragischen Stoff ein Lustspiel, nach modernen Begriffen richtiger, ein Schauspiel, schuf.

Eine weitere Abweichung von der Novelle und gewiss eine Verbesserung ist die Art und Weise, wie der betrogene Jüngling das Geständnis seines Bruders aufnimmt. Der Novellist ging etwas zu fromm und sanft zu Werke, Timbreo hat für die Schurkerei des Girondo kaum ein Wort des Vorwurfs, während Don Ignazio mit südlicher Glut und Leidenschaft den ganzen Schmerz, welchen der

---

***) V. 116. — — — *Nihil iam iura naturae ualent.*
V. 129. *id gerere bellum cupitis in quo est optimum uinci.*

Digitized by Google

schnöde Trug in seinem Innern entflammt, gegen den nichtswürdigen Bruder austobt.

Ganz abweichend von der Novelle ist der Schluss des Stückes. Der Vizekönig erscheint als Richter über seine eigenen nächsten Verwandten. Er befindet sich in der Lage der ersten römischen Consule. Er ähnelt aber nicht sowohl dem unbeugsamen und strengen Brutus als vielmehr dessen schwachen Kollegen Collatinus.

Als blosse Umgestaltung möchte ich z. B. die Verlegung der Scene von Messina nach Salerno, die Verlegung der Handlung vom 13. in den Anfang des 16. Jahrhunderts, die Aenderung der Namen u. dergl. mehr bezeichnen.

Es ist merkwürdig, dass derselbe Stoff fast gleichzeitig in drei[7]) verschiedenen Ländern dramatisch behandelt wurde. Von

---

[7]) Ich sage nur in drei Ländern, weil diese 3 Behandlungen deutlich und bestimmt auf die gleiche Quelle, auf Bandello, zurückweisen. Ich hätte ebensowohl in 5 Ländern sagen können. Es wäre z. B. sehr zu verwundern gewesen, wenn sich die fruchtbaren Spanier das durch den *Tirante el Blanco*, *Ariosto*, *Bandello-Belleforest* allen Völkern vermittelte romantische Sujet würden entgehen haben lassen. In der That gehört hierher die bereits 1594 entstandene, aber erst 1614 gedruckte *Comedia Lope de Vegas „Laura perseguida"*, die ich als eine Verschmelzung der bekannten Geschichte von *Ines de Càstro* mit Ariosto's Episode oder Bandello's Novelle betrachten möchte. Rotrou hat bekanntlich auch diese Comedia in seiner *Laure persécutée* nachgeahmt. *L. de Vega* scheint das Motiv sehr zugesagt zu haben, da er es in einem zweiten Stück *Lucinda perseguida* umarbeitete und in einem weiteren *„la inocente Laura"* mitverwebte. Eine direkte Bearbeitung erfuhr Ariosto's Episode in Spanien um die gleiche Zeit durch Guill. de Castro's *„Desengaños dichoso* (gedr. 1618). Eine gewisse Aehnlichkeit mit Porta's Fratelli Rivali zeigen anderseits desselben Dichters *Enemigos hermanos;* doch fehlt darin die Hauptsache — die nächtliche Trugscene. Diesem Stück getreulich nachgebildet ist Moreto's *„Hasta el fin nadie es dichoso"* und dieses wiederum hat C. Gozzi unter dem Titel *I due Fratelli nemici* frei ins Italienische übertragen. Auf Bandello direkt beruht auch die 1601 (*Ven. Combi*), und noch oft später gedruckte Komödie des Römers Gabriello Gabrielli *„L'Innocente Fanciulla"*, worin ein Jüngling die Geliebte ganz wie bei dem Novellisten verläumdet, um einen von ihrem Vater begünstigten Freier zu verscheuchen. Die gleiche Intrigue ist in Grazzini's *„la Gelosia* (1550) angewendet.

In Italien wurde ferner die Episode Ariosto's von dem Schauspieler Silvio Fiorillo in einer *Tragi-comedia „L'Ariodante Tradito e Morte di Polinesso da Rinaldo Paladino"* (Pavia 1627) bearbeitet. G. Pindemonte schrieb eine *„Ginevra di Scozia" Tragedia* (*Componimenti teatrali*, Band II, 1804). Ob die *„Duoi Fratelli Discordi"*, *Comedia del Disunito Accademico detto l'Incapace* (*Florindo de Silvestris*) 1639 ein ähnliches Thema, wie Porta behandeln, oder diesen gar benützen, weiss ich nicht, da ich mir das Stück nicht verschaffen konnte.

In England hat Ariosto's Episode schon vor Shakspere in einem *„Ariodante and Ginevra"* betitelten Stücke (1583) die Bretter überschritten.

Auch in Frankreich kam der Stoff lange vor Rotrou durch *Claude Billard, sieur de Courgenay* (um 1609) in der Tragikomödie *„Genèvre"* auf die Bühne.

In Holland finden wir im 17. Jahrhundert einen *„Ariodant en Polines of verloste onnoselheyt" door A. V. B.*

Endlich bemächtigte sich auch die Oper des dankbaren Stoffes. Die unter dem Namen Ginevra oder Ariodante erschienenen zahlreichen Opern,

Digitized by Google

Porta's Lustspiel erschien die älteste — bekannte Ausgabe 1601. Geschrieben wurde das Stück freilich viel früher. Shakspere's meisterhafte Komödie *„Much ado about nothing"* verliess 1600 die Presse (und kann nicht lange vorher entstanden sein). In Deutschland hat J. Ayrer seine „Schöne Phönicia" um die gleiche Zeit verfasst. Keiner dieser Autoren hat das Werk der anderen gekannt. Um so interessanter dürfte also eine Vergleichung ihrer Leistungen sein. Doch muss ich diese Arbeit, die mich von meinem eigentlichen Thema über die Gebühr ablenken würde, anderen überlassen. Nur so viel sei bemerkt, dass Porta's Dichtung nicht an die Gedankentiefe des englischen Lustspiels heranreicht, womit ich jedoch in keiner Weise die Phantasien, welche Ulrici und Gervinus in die englische Dichtung hineingetragen haben, gutheissen möchte. Doch ist auch Porta's Drama eine treffliche Leistung und in gar mancherlei Beziehung wert, aus der Vergessenheit und Missachtung gezogen zu werden, in welche es mit den übrigen Dramen des Dichters gefallen ist.

Hinsichtlich der Originalität allerdings — so viel dürfte sich aus den bisherigen Ausführungen wohl ergeben haben — sind Porta's Verdienste nicht sehr gross und zwar, sagen wir es gleich, nicht nur hier, sondern überhaupt in allen seinen dramatischen Werken. Unser Stück gehört noch zu den originelleren. Wie wir von seinen Freunden[8]) oder von ihm selbst wissen, waren seine Dramen Erholungen[9]) von seinen ernsteren wissenschaftlichen Studien, Spiele, Scherze[10]), denen er keine Bedeutung beilegte. Daher begreift es sich, dass Porta sich nicht sehr mit deren Erfindung plagte. Dazu fehlte es ihm übrigens an schöpferischer Phantasie. Mit einem phänomenalen Gedächtnis ausgestattet, hatte er im Geiste das ganze antike Drama, besonders die römischen Komiker und von diesen aber jede Scene, jede Situation, jeden Charakter, jeden Gedanken festgehalten. Hiermit verband er eine gründliche Kenntnis des italienischen Dramas seines Jahrhunderts. Und aus diesem gesamten Material, über das er mit überlegenem Geiste verfügte, entwarf er spielend Lustspiele, voll der packendsten Situationen, voll von trefflichen Verwickelungen und überraschenden und doch ungesuchten Lösungen, kurz er zeigte sich darin als Meister in Führung

wie z. B. von Bassani (1690), Händel (1734), Bertoni (1753), Mehul (1798), Tritto (1800), G. Rota (1862) u. a. beweisen, wie beliebt das Sujet war.

[8]) Bei der Gleichgiltigkeit Porta's für seine poetischen Erzeugnisse, scheint es mir sehr fraglich, ob die gleich zu nennenden Prologe, in welchen sich die Stellen befinden, von ihm herrühren. In den Prologen werden die Neider des Dichters angegriffen und geschmäht, was mir eher wie das Werk eines eifernden Freundes als wie des um seine Geisteskinder unbekümmerten Forschers vorkommt.

[9]) Im Prologe zur *la Carbonaria* heisst es: *„le Comedie ſono ſcherzi de ſuoi ſtudi più graui."*

[10]) Im Prologe zu den *duoi frat. rivali*, der mit dem der *Carbonaria* fast wörtlich übereinstimmt, heisst es: *„le Comedie furono ſcherzi della ſua fanciullezza"*.

Digitized by Google

der Komödienintriguen. Dies gilt von allen seinen Komödien, also auch von der unsrigen, wenn diese vielleicht auch einfacher an Ereignissen und Verwicklungen ist, als manche andere.

Doch um bei dieser stehen zu bleiben, so fürchte ich, dass mein Urteil nicht ohne eine gewisse Einschränkung unterschrieben werden dürfte; denn die Inhaltsangabe deckte so manche Mängel auf, welche die gerühmten Eigenschaften Porta's fraglich erscheinen lassen. Allein wir müssen sehr vorsichtig in der Beurteilung oder Verurteilung des Dichters sein, weil das Lustspiel — wie ich oben gezeigt habe — offenbar uns in defekter Gestalt vorliegt. Wer mit Porta's Schaffensweise einigermassen vertraut ist, wer seine anderen meist tadellos durchgeführten Intriguen kennt, wird es für unmöglich halten, dass die oben in der 4. Scene des II. Aktes und in der 6. Scene des III. Aktes gerügten Mängel von ihm herrühren. Man kann sich ferner schwer entschliessen zu glauben, dass der V. Akt in seiner jetzigen Gestalt, das Werk desselben Dichters ist, der eine Sorella, einen Astrologo, eine Cintia und viele andere Stücke mit durchweg trefflich motivirter Handlung verfasste. Wie lässt es sich rechtfertigen, dass der alte Eufranone, der sein schnöd verläumdetes und dadurch, wie er glaubt, getötetes Kind zärtlich liebt, sofort alle Rachegedanken aufgiebt, als ihm der Mörder desselben vom Vizekönig zur Sühne als Schwiegersohn angeboten wird? Wie ist es möglich, dass Don Flaminio, der Carizia so zärtlich liebte, dass er ihr zur Liebe zum Verbrecher wurde, erst um jeden Preis den Tod will und dann, alle Liebe und Reue vergessend, freudig die Hand der jüngeren Schwester annimmt? Was soll man dazu sagen, dass Don Ignazio, dieses Muster eines edlen treuen Liebhabers, sich um kein Haar besser als sein Bruder beträgt und sich, da der Schmerz über die jäh verlorene Geliebte, noch sein Inneres durchbebt, mit ihm auf Leben und Tod um ein anderes Mädchen schlagen will? Welche klägliche Figur ist endlich dieser Vizekönig, der nicht im Stande ist, seine Autorität den beiden jungen Neffen gegenüber zur Geltung zu bringen!

Was die zuerst gerügten Mängel anbetrifft, so ist die Annahme einer schlechten Textesüberlieferung unabweisbar. So schülerhaft konnte ein Porta nicht arbeiten. Anders der V. Akt. Er trägt ganz den Stempel Porta'schen Geistes. Wir finden darin den ihm eigentümlichen Stil, die Vorliebe zu Pointen u. s. w., kurz, es ist kein Zweifel, Porta hat ihn geschrieben. Also bestünden die erhobenen Bedenken zu Recht? Hat Porta in diesem *„scherzo della sua fanciullezza"* ausnahmsweise zu flüchtig gearbeitet? Um dem Dichter gerecht zu werden, dürfen wir ihn nicht mit unserem modernen oder richtiger deutschen Massstab messen, wir müssen ihn mit den Augen des Südländers betrachten. Porta war Neapolitaner und stellt in seinem Stücke Spanier dar. Nun zeigen uns auch die besten spanischen Dramen Inconsequenzen in den Charakteren und man

Digitized by Google

höre, was ihr berufenster Geschichtsschreiber[11]) darüber sagt: „Die Beispiele von . . unerwartetem Gesinnungswechsel . . . . kommen in den spanischen Schauspielen, Romanen und Novellen . . so häufig vor, dass man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in der Eigentümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu diesen Schilderungen geliefert hat, zu suchen. Die Spanier besitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer sie nicht ahnt; . . . . ihre Leidenschaftlichkeit (ist) eben so entschieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, sich, sobald dies Ziel als unerreichbar erscheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegenteil um, ohne erst lange Reihen von Mittelstufen zu durchlaufen, wie bei uns; . . . der Spanier geht von der glühendsten Liebe so schnell zum glühendsten Hasse über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Ariost fabelt. Die Empfindlichkeit seines Ehrgefühls vermag ihm Mordwaffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebsten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denselben Antrieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenschaft in der Brust zu verschliessen. . . . . Von dieser Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den spanischen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung unmotivirt erscheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Personen . . . . erscheinen als eben so viele der Natur des Spaniers abgelauschte Züge."

Diese Worte haben sicherlich Gültigkeit für den Südländer überhaupt und besonders für den Neapolitaner, der durch hundertjährige politische und verwandschaftliche Beziehungen halb zum Spanier geworden war. Von diesem Standpunkte aus beleuchtet, erscheint Porta gerade in den Punkten, die wir ihm als Mängel anrechnen wollten, als feiner Psychologe, als scharfsinnigster Beobachter der menschlichen Leidenschaften, wie sie sich auf dem vulkanischen Boden des südlichen Italiens entwickelten.

Nachdem wir den Vorwürfen begegneten, die gegen den Dichter erhoben werden konnten, erübrigt uns noch, seine Kompositiosweise zu betrachten.

Wie schlicht und natürlich und doch wie spannend verläuft die Handlung. Da findet sich nichts Überflüssiges, nichts Herbeigezogenes, nichts Unwahrscheinliches, obwohl sich Porta — wie bereits oben bemerkt — dem Zwange der drei Einheiten fügte. Bei dieser meisterhaften Behandlung der Fabel, der Intrigue vergisst man leicht, dass man eine ähnliche Scene schon bei diesem und diesem Autor, eine gleiche Situation schon bei einem anderen gelesen hat; denn der Gesamteindruck der Komödie ist der einer neuen, originellen.

[11]) Schack Geschichte der dramat. Lit. u. Kunst in Spanien II. B. S. 245 ff. Man vergl. ferner Enk Studien über *Lope de Vega* (Wien Gerold 1839) S. 10.

Digitized by Google

Die Charaktere sind mit jener Sicherheit gezeichnet, wie wir sie vom Vorläufer Lavaters erwarten durften. Zwar tragen der Capitano, der Parasit und die Diener viel Typisches an sich, doch hat es Porta verstanden, selbst diesen im Drama des Cinquecento bis zum Überdruss abgehetzten Figuren manchen neuen Zug, manchen originellen Witz abzugewinnen. Was die übrigen Charaktere betrifft, so zeichnet uns der Dichter zunächst die Titelhelden, die *fratelli rivali* als feurige in ihren Leidenschaften masslose und — was uns wenig sympatisch an ihnen berührt — leicht zu Lug und Trug greifende Jünglinge. Dass sie trotz dieser bei der offenen Jugend doppelt unerquicklichen Eigenschaft nicht ganz unser Interesse verlieren, verhütete der Dichter dadurch, dass er sie im Grunde als edle Naturen darstellte. Bei aller Familienähnlichkeit ist zwischen Beiden doch ein sichtlicher Unterschied. Don Flaminio von heftiger Gemütsart, unüberlegt, rücksichtslos, hat nicht gelernt, seinen Begierden Zügel anzulegen. Der Anblick der schönen Carizia entfesselt in ihm nur unsaubere Absichten, die sich erst unter dem Zwange unüberwindlicher Hindernisse läutern. Don Ignazio dagegen ist edler, ruhiger, besonnener. Ihm liegt es am Herzen, einen unseligen Bruderzwist zu vermeiden, nur deshalb entschliesst er sich zur Täuschung des Bruders. Seine Liebe zu Carizia ist von Anfang an eine reine, sein ganzes Sein erfüllende. Den beiden Brüdern stehen die entsprechenden Diener zur Seite. Der wackere Simbolo dem Don Ignazio, der schlaue Ränkeschmied Panimbolo dem Don Flaminio. Der Oheim der Jünglinge, Don Rodrigo, scheint sich besser auf das Kriegshandwerk als auf das Amt des Richters zu verstehen. Mag er im Felde tapfer gewesen sein, zu Hause ist er ein Schwächling, wenigstens weiss er sich nicht bei seinen Neffen in Respekt zu setzen. Diesen Spaniern hat der Dichter die italienische Familie della Porta gegenüber gestellt. Hatte er dabei seine eigene Familie, d. h. seine Ahnen, im Auge? Man sollte es meinen: die Personen sind ganz besonders mit Liebe gezeichnet. Da ist der alte Eufranone, arm wie eine Kirchenmaus und doch stolz wie ein Spanier, ein zärtlicher Gatte und Vater und doch sofort entschlossen im Blute des innig geliebten Kindes die von ihr seiner Ehre widerfahrenen Schmach auszuwaschen. Da ist die liebliche, in holdester Unschuld erblühte, schüchterne, bescheidene Carizia und da sind ferner die mehr im Hintergrund bleibenden ehrenwerten Frauengestalten der Angiola und Polissena.

Bei diesen Charakteren mussten die Ereignisse naturgemäss sich so entwickeln, wie es uns der Dichter gezeigt hat. Es lässt sich nichts an jenen ändern, ohne dass notwendigerweise diesen ein anderer Verlauf vorgeschrieben wäre. So gut wusste Porta Handlung und Charaktere einander anzupassen.

Die Rivalität, die Eifersüchtelei der beiden Brüder ist unstreitig die Triebfeder des ganzen Stückes. So rechtfertigt sich der vom Dichter gewählte Titel.

Digitized by Google

Nicht ungerügt können wir Porta die Obscönität, die er sich in einigen Scenen, besonders aber in der 3. Scene des IV. Aktes, zu Schulden kommen liess, hingehen lassen. Es bleibt zu bedauern, dass er, der in so mancher Beziehung als Vorläufer der modernen Zeit erscheint, sich in dieser Hinsicht nicht über sein Zeitalter erhob.

Was den Dialog, den Stil, überhaupt das Sprachliche bei unserem Dichter betrifft, so urtheilt ein competenter Kenner des italienischen Dramas, Porta's Landsmann Napoli-Signorelli[12]) folgendermassen:

„Lo stile è comico buono per lo più, benchè talvolta soverchio raffinato alla maniera Plautina per far ridere. Dipigne benissimo le delicatezze e i piccioli nulla degl' innamorati, tirando fuori dal fondo del cuore umano certi tratti così naturali e proprii dell 'affetto, che riescono inimitabili . . . . Del linguaggio Italiano generale si vale acconciamente per esprimere le cose con verità e qualche volta con vivacità. Non giugne all 'eleganza dell' Ariosto, del Bentivoglio e del Caro; anzi non sempre la dizione è pura sfuggendogli della penna tratto tratto formole e voci non ammesse da' Toscani rigorosi."

Porta hat sein Stück *Comedia* betitelt, obwohl man nach dem tragischen Sujet zu mindesten die Bezeichnung *Tragi-comedia* erwartet hätte, wie denn Rotrou seine Nachahmung thatsächlich *Tragi-comédie* benannt hat. Ein tragischer Stoff vermischt mit derbkomischen Elementen im Lande der klassischen Überlieferungen lang bevor der spanische Einfluss seine Verwirrung im Drama angestellt und alle Genres durcheinander geworfen hatte! Höchst merkwürdig! Dabei stehen die Fratelli nicht vereinzelt da. Nicht nur hat Porta noch in anderen Lustspielen tragische Motive verwendet, so in *la Sorella, la Furiosa* und *il Moro*, sondern auch Dichter, wie Oddi, Borghini u. a. beobachteten ein ähnliches Verfahren. Wir dürfen darin einen Versuch erblicken, an das alte Volksdrama anzuknüpfen.

Es ist schade, dass uns des Neapolitaners Abhandlung über „Die Kunst Komödien zu schreiben" nicht erhalten ist. Wir würden darin gewiss interessante Aufschlüsse über die Neuerungen in unserem Stücke gefunden haben. Das, was wir über die theoretischen Anschauungen des Dichters in den Prologen zu seinem Drama lesen, ist einmal zu allgemein und dann widerspricht es sich zum teil. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir untersuchen, was davon wirklich vom Dichter herrührt und was fremder Zusatz ist. Fest steht, dass er über Aristoteles hinausging und es bleibt eine eigentümliche Erscheinung, dass Porta, der klassisch gebildete Gelehrte, der gründliche Kenner der alten Literatur, in mehreren Stücken Beispiele von Dramen gab, die sich der Weise der Spanier und Engländer näherten.

---

12) *Storia Critica de' Teatri Antichi e Moderni, Napoli (Vic. Orsino* 1813) *tomo* VI p. 297 ff.; man vergl. auch desselben Verfassers *Vicende della Coltura nelle due Sicilie* 1786 *tomo* V p. 354 ff.; ferner *Salfi Saggio storico crit. della Commedia; Paris Baudry* 1829 p. 26.

Digitized by Google

Rotrou's

CELIE

mit ihrem Vorbilde verglichen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wenn wir jetzt zum französischen Stücke[13]) übergehen, so nehmen wir schon in dem Personenverzeichnis eine Änderung wahr.

Porta.	Rotrou.
1.	
1. *Don Ignatio giouane innamorato*	*D. Alvare Nepueu du Vice-Roy*
2. *Simbolo ſuo Cameriero*	*Argante Valet de Chambre de D. Alvare*
3. *D. Flaminio giouane ſuo fratello*	*D. Flaminie Nepueu du Vice-Roy*
4. *Panimbolo ſuo Cameriero*	*Egyste Valet de Chambre de D. Flaminie*
5. *Leccardo parasito*	*Ergaste Valet d'Euphraſte*
6. *Martibellonio Capitano*	— fehlt —
2.	
7. *Angiola vecchia*	*Lucinde, Fille de Chambre*
8. *Caritia giouane*	*Celie Fille d' Euphraſte*
9. *Eufranone vecchio*	*Euphraſte Gentil-homme Napolitain*
10. *Poliſſena ſua moglie*	— fehlt —
3.	
11. *Chiaretta fanteſca*	— fehlt —
12. *Avanzino ſeruo*	— fehlt —
4.	
13. *Birri*	*Gardes du Vice-Roy*
5.	
14. *Don Roderigo vicerè della provincia*	*D. Rodrigue Vice-Roy de Salerne*
15. *Callidora* (tritt bei Porta nicht auf).	*Ismene Fille d'Euphraſte*

[13]) Es ist eigentümlich, dass Rotrou den passenden Namen seines Vorbildes „*Gli Duoi Fratelli Rivali*“ nicht durch *Les Deux Frères Rivaux* oder *Les Frères Rivaux*“ wiedergab, sondern ihn mit dem nichtssagenden „*Celie ou le Vice-roi de Naples*“ vertauschte. Sollte ihn dazu der Gedanke veranlasst haben, einer Verwechslung seines Stückes mit einem schon 1637 gedruckten von Charles Beys, das den Titel „*Celine ou les Frères Rivaux*“ führt, vorzubeugen? Sonderbar ist ferner die Bezeichnung *Vice-roi de Naples* auf dem Titel, während D. Rodrigue im Stücke und selbst auf dem Personenverzeichnis ausdrücklich als *Vice-Roy de Salerne* angeführt wird. Ich vermute, dass der Dichter nur „*Celie*“ schrieb und so lautet auch der Titel in der von Sommaville besorgten Ausgabe (S. o. S. 68 A.); der sinnlose Zusatz rührt wohl von Quinet, dem um das Privileg nachsuchenden Buchhändler, her.

Digitized by Google

Bei Rotrou fehlen, wie man sieht, die beiden stehenden Figuren, der Capitano und der Parasit; denn Ergaste, welcher den letzteren vertritt, ist ein gewöhnlicher *Valet de Chambre.* Ferner vermissen wir Eufranone's Gattin Polissena, die Magd Chiaretta, einen Diener (Avanzino) und die „Birri"; denn die *Gardes du Vice-Roy* haben eine andere Rolle. Hinzugefügt hat Rotrou die Rolle der Ismene und ihr teilweise die Rolle der Polissena übertragen. Die Namen der Personen hat Rotrou mit Ausnahme des Vizekönigs und des einen Neffen (Don Flaminio) geändert. Dies sind Änderungen und Weglassungen, die auf die Nachahmung schon einigen Einfluss haben mussten; aber es sind auch zugleich die hauptsächlichsten Abweichungen. Im übrigen hielt sich der Franzose — einzelne kleine Verbesserungen abgerechnet — streng an sein Vorbild, wobei er, wie schon in der *„Pèlerine amoureuse"* und in der *„Clarice"*, den Dialog kürzt, Scenen weglässt oder zusammenzieht oder neue dazu erfindet. Mehr als in jenen Beiden erscheint jedoch hier der jüngere Dichter abhängig von seinem Vorbild. Nicht nur der ganze Verlauf der Handlung, sondern auch die Scenenfolge, der Dialog stimmen fast ganz in Vorbild und Nachahmung überein, so dass Rotrou nur das Verdienst eines gewandten Übersetzers beanspruchen kann. Eine Inhaltsangabe des französischen Stückes ist also, da es sich inhaltlich fast ganz mit dem italienischen deckt, überflüssig. Es genügt, die beiden Stücke zu vergleichen und die Abweichungen besonders hervorzuheben.

Rotrou beginnt sein Stück mit einer getreuen Übersetzung der ersten Scene Porta's. Don Alvare (D. Ignazio) erzählt seinem Diener Argante (Simbolo), exponierend, die Vorgeschichte. Einige Stellen aus beiden Dichtern mögen das Verhältnis zwischen ihnen illustrieren:

Porta I, 1.	Rotrou I, 1.
D. Ign.	*D. Alvare.*
Egli e poſſibile, o Simbolo, ch'hauendoti commeſſo, che fuſſi tornato (e) ben presto: m'habbi fatto tanto penar per la riſposta?	*O Dieu! Quelle longueur! est-il poſsible, Argante,* *Que ton affection ſoit ſi froide et ſi lente,* *Que t'ayant tant prié de preſſer ton retour,* *J'aye apres ta reſponſe, attendu tout le iour?*
Sim.	*Arg.*
A far molti seruigi biſogna molto tempo nè io poteua caminar tanto in un tratto.	*Il faut bien que le temps aux ſeruices responde* *Vous . . .*
D. Ig.	*D. Alv.*
In tanto tempo harei caminato tutto il Mondo.	*J'aurois faict depuis, le tour de tout le monde.*

Digitized by Google

Sim.

Si, co'l ceruello, ma io hauea a caminar con le gambe.

D. Ig.

Hor questo è peggio, farmi penar di nuouo in aſcoltar le tue ſcuſe: che hai tu fatto?

Simb.

Son ſtato al maeſtro delle ueſti.

D. Ig.

Cominci da quello, che manco m'importa.

Sim.

Cominciaro da qello che più ui piace: ſono ſtato à Don. Fla. uoſtro fratello p. saper la riſposta, che ha hauuto dal Conte di Tricarico della uoſtra ſposa.

D. Ig.

Che ſai tu, che questo mi piaccia?

Sim.

Ve l'ho inteſa lodar molto di bellezza; pregate Don Flaminio, che tratti col Conte, che ue la conceda; passeggiate tutto il giorno ſotto le ſue feneſtre; & il pregio, che guadagnaſte nella feſta de' Tori, mandaſte a donar à lei.

— — — — — — — — — —

Arg.

Ouy bien, auec l'Eſprit, mais ie marchois du corps,
Qu'on ne faict pas mouvoir, par de ſi prompts reſſorts.

D. Alv.

En m'alleguant encor ceſte deffense vaine,
Tu ioins a la premiere vne ſeconde peine.

Arg.

J'ay veu voſtre tailleur.

D. Alv.

Et c'est de touts mes soings
Celuy que tu ſçays bien qui m'importe le moins.

Arg.

Je commenceray donc par vn qui vous doïbt plaire;
Apres voſtre tailleur i'ay cherché voſtre frère,
Pour ſçauoir si le Comte approuue voſtre amour,
Et s'il tombe d'accord & du dot & du iour.

D. Alv.

A quoy peus-tu iuger que ce deſſein me touche?

Arg.

A la confeſſion de voſtre propre bouche,
Qui ſans cesse d'Elise exalte les appas.
Quels soings & quels deuoirs ne luy rendés-vous pas?
N'eut-elle pas le prix de la derniere feſte,
Quand vous meiſtes à mort cette effroyable beste?
N'en fus-ie pas porteur, le pouués vous nier?

— — — — — — — — —

Digitized by Google

D. Ign.

. . . . E ſe ben Callidora la minore fuſſe d'incomparabil bellezza, posta incontro al ſouran paragon di bellezza a Caritia reſtaua un poco più languida, perche la maggiore hauea non ſo che di reale e di marauiglioſo: parea, che la natura haueſſe fatto l'eſtremo ſuo sforzo in lei, per ſerbarla per modello de tutte l'altre opere ſue, per non errar pui mai.

— — — — — — — — —

Quoy qu'a bien comparer ces aymables merueilles,
Et leur grace & leur gloire a peu pres ſoient pareilles,
Si i'en croys toutesfois le rapport de mes ſens,
La cadette a des traicts vn peu plus languiſſants;
L'autre a ie ne ſcay quoi qui tient plus de la Reyne,
Et son authorité ſemble plus ſouveraine:
C'est le plus grand effort que nature ayt fait voir,
Et la terre & le Ciel marquent moins ſon pouuoir.

— — — — — — — — —

Simb.

Perchè dubbitauate di uoſtro fratello?

D. Ig.

Tu ſai da che ſiamo nati, hauemo ſempre con grandiſſima emulatione gareggiato inſieme di letter e[14]), die ſcrima[15]), di caualcare, e ſopra tutto nell' amoreggiare, che ogni un di noi hà fatto profeſſione di tor l'Innamorata all' altro, Il che s'aueniſſe coſi di coſtei ſi accenderebbe un odio maggiore fra noi, che mai fuſſe ſtato; ſarebbe un ſeme di far naſcer tra noi tal ſdegno che ci amazzaremmo inſieme senz'alcuna pietade.

Arg.

Et qu'apprehendiés vous?

D. Alv.

Son ordinaire esbat
De ſe monstrer touſiours jaloux de mon eſtime
A la danſe,[14]) au manége à la courſe, à l'Eſcrime,
Mais ſur tout en amour où nous avons touſiours
Des deſſeins l'vn de l'autre interrompu le cours,
Et naturellement, plus que par entrepriſe,
Deſſous meſmes obiects rangé noſtre franchise;
Ce qui, ſe rencontrant en ceſte occaſion,
Semeroit parmy nous tant de confuſion
Que la mort d'vn de nous & de touts deux peut-eſtre
Seroit le triste fruict qui nous en pourroit naiſtre.

---

[14]) Man dürfte die Übersetzung von „*lettere*“ durch „*danse*“ etwas frei finden. Doch Rotrou hielt „*la danse*“ mehr als „*les lettres*“ für eine der einem Kavalier ziemenden Künste. Gewiss hatte er, mit Rücksicht auf seine Zeit und seine Nation, recht.

[15]) Die *ed. Musio* schreibt *scherma*.

Digitized by Google

In ähnlicher Weise geht es die ganze Scene hindurch fort. Nur sehr wenig Sentenzen kann Rotrou als sein Eigentum beanspruchen.

Das gleiche gilt von der 2. Scene — D. Flaminie und sein Diener Egyste (Panimbolo) treten auf — mit welcher bei Rotrou der erste Akt abschliesst. Die 3. und 4. Scene des Italieners musste der Franzose schon deshalb unbenutzt lassen, weil er den grotesken Figuren des Prahlers und Parasiten keine Aufnahme in sein Stück verstattet hatte. Als Ersatz für die 3. Scene finden sich am Schluss der 2. Scene bei Rotrou etwa 20 hinzugedichtete Verse, in welchen Egyste darauf hinweist, es möge Euphraste's (Eufranone) Diener Ergaste (Leccardo) durch Geld u. s. w. für Flaminie's Interessen gewonnen werden.

II. Akt.

Auch hier haben wir in der ersten Scene — zwischen D. Alvare und Argante — nichts als eine Übersetzung aus den *Fratelli Rivali.* Man vergleiche:

Porta II, 1.

D. Ign.

. . . . come hai fatto aſpettarmi tanto, o Simbolo?

Simb.

Come ſaprete quanto hò fatto in uoſtro ſeruigio, mi lodarete della tardanza: Sappiate, che incontrandomi con Don Flaminio, mi domandò con grande inſtanza di voi, & domandando io la cagion di tanta instanza, riſpose, che non voleua dirlo, ſe non à uoi ſolo: mi laſcia, e m'incontro con Panimbolo, il quale altreſi mi dimandò di voi, e pregandolo mi diceſſe, che coſa chiedeua da uoi, diſſe in Secreto che Don Flaminio haueua conchiuſo co'l Conte di Tricarico il matrimonio de la figlia, e che ui uuol dar 40. mille ducati, pur che foste andato a ſposarla per queſta Sera.

Rotrou II, 1.

D. Alvare.

Je perdois patience a ſi long-temps attendre.

Arg.

Le ſeruice important que ie viens de vous rendre
Me fera ſçauoir gré de mon retardement.

D. Alv.

Dy donc toſt.

Arg.

En deux mots; écoutés ſeulement.
I'ay proche du Palais rencontré voſtre frère,
Qui vous cherche (dit il) pour vne inſtante affaire
Dont (m'eſtant informé) ie n'ay pu rien ſçauoir,
Sinon qu'il m'a monſtré grand deſir de vous voir,
Et dit qu'en ce bonheur tout voſtre eſpoir conſiſte.

Digitized by Google

D. Ign.

Ohime! che pugnale è queſto che mi ſpinge nel Core? . . . . . .

Sim.

Io acciochè non ui trouaſſe prima di me e ui coglieſſe all'improuiſo, corro di quà corro di là, per trouarui; nè laſcio luogo, doue ſolete pratticar che non haueſſi cerco. Fra[16] *tanto conſideraua ſra me ſteſſo cotal nuova, cado in penſiero, che ſia un fingimento di uoſtro fratello di ſcoprir*[17] *l'animo uoſtro ſe ſtiate innamorato d'alcuna donna.*

D. Ign.

Buon penſiero per vita mia.

Sim.

Per chiarirmi di ciò, con non men ſubito, che ſpedito conſiglio me ne vò in caſa del conte di Tricarico, e non uedo genti, ne apparecchi di nozze. Piglio animo, & entro con iſcuſa di cercar don Flamnio, e me ne vò inſin in cucina, e non ui veggio nè cuochi, nè guattari. Dimando di don Flaminio e mi riſpondono che è più di un meſe, che non l'han veduto; mi fermo, e veggio il cappellano; entro in ragionamento con lui, e mi dice che il conte queſta mat-

I'ay (peu de temps apres) faict rencontre d'Egyſte,
Qui d'vne meſme ardeur s'eſt informé de vous.
„Quel party (diſoit-il) & que ſon ſort eſt doux!“
Et moy l'interogeant quel party ce peut eſtre:
„Elyſe, m'a-t-il dit est acquise à ton maiſtre.
Le Comte luy promet ce qu'il a ſouhaitté.
Pourueu que dés ce ſoir l'hymen soit arreſté.“

D. Alv.

Que dis-tu? malheureux?

Arg.

Lors penſant en moy-meſme
D'ou leur naiſſoit ce zele & cette ardeur extréme. . . .

D. Alv.

Et bien.

Arg.

Ie n'en ay pu iuger d'autre raiſon
Sinon qu ils pretendoient par ceſte trahiſon
Lire dans vos ſecrets, ſonder voſtre penſée,
Et voir ſi quelque obiect a voſtre ame bleſſée.

D. Alv.

Ce penſer merueilleux marque ton iugement.

Arg.

Pour m'éclaircir enfin ſur ce raiſonnement,
Ic cours d'vne viſteſſe heureuſe autant que prompte,
(Comme inſpiré du Ciel) en la maiſon du Comte,
Où ie n'ay point d'abord rencontré l'appareil

[16]) Muzio: *Intrattanto*; wahrscheinlich wegen des gleich folgenden „*ſra me ſtesso.*“

[17]) Muzio verbessert *per iſcoprir*.

Digitized by Google

tina è gito a Tricarico à caccia e mi diſſe che molti giorni ſono che del matrimonio più non ſi tratta, anzi ſtima che Don Flaminio vuol dargli la baia.

Qui marque l'allegreſſe en vn deſſein pareil:
Nul ne s'offre à mes yeux, ie vays de place en place;
La cuiſine eſt deſerte & le foyer de glace;
Ie cours du bas en haut, deſcends du haut en bas.
Et le concierge enfin, rencontré ſur mes pas,
M'a iuré, que d'vn mois il n'a veu Flaminie
Qu'il croit de vos amours la memoire bannie,
Qu'il ne s'en parle plus, & que depuis huict iours
Le Comte eſt à Tarente.

Die 2. Scene bietet einige Abweichungen. Rotrou oder vielleicht das französische Theaterpublikum wollte von alten Frauen als Vertrauten auf den Brettern nichts wissen. Daher musste sich die alte Tante Angiola einen Verjüngungsprozess gefallen lassen. Es wurde eine zierliche *„suivante" Luscinde* (so im Text, auf dem Personenverzeichnis Lucinde geschrieben) daraus. Demgemäss erfuhr die Scene einige Umgestaltungen. Bei Porta keucht die Alte daher und spricht von der Last der Jahre. Rotrou hat das selbstredend weggelassen. Während ferner bei Porta D. Ignazio in dieser Scene zum ersten Mal mit Angiola spricht und sie um Befürwortung seiner Liebe bittet, setzte Rotrou, wodurch die Wahrscheinlichkeit der Handlung erhöht wird, einen länger gepflogenen Verkehr D. Alvare's mit der Soubrette Lucinde voraus. Trotz der dadurch nötig gewordenen Veränderungen des Dialogs ist wieder vieles wörtlich entlehnt.

Porta II, 2.

Angiola.

. . . . Sappiate che ſe ben Caritia . . . è giouane, naſconde ſotto quella ſua Età acerba virtu matura, ſotto quel capel biondo ſaper canuto . . . l'honore non li fà conoſcer biſogno alcuno, . . . Onde non sperate che'l falſo ſplendor d'oro ò di gioie le appanna gli occhi, ne co'l moſtrarui uinto dalla ſua bellezza di vincer lei etc. . . . perchè il uoſtro ſperar fia vano e la mouerete piu toſto ad Odio che ad Amarui.

Rotrou II,2 (p. 24, Viollet-L.-D. IV. B. 575).

Luscinde.

. . . . . .
I'auois iuſqu'auiourd'huy, vainement combattu
Cette ſi rigoureuſe & ſeuere vertu:
L'honneur eſt vn bizarre & ſcrupuleux fantoſme etc.

Lusc.

S'il m'ayme (a t'elle dit) auec mauuais deſſein
Il ſe peut épargner cette inutile peine;
Cette amour ne luy peut acquerir que ma hayne.

Digitized by Google

Auch in der kurzen 3. Scene, in welcher Don Alvare mit seinem Diener allein ist und seiner hohen Befriedigung über das ihm zu teil werdende Glück entzückten Ausdruck verleiht, ist Rotrou in der Hauptsache nur Übersetzer. Die Worte des Jünglings:

Quel mal peut-on, helas! souffrir plus dignement
Qu'en l'acquiſition d'vn threſor ſi charmant?
— — — — — — — — — — — — — —
Deſia l'air s'éclaircit, deſia de ſes beaux yeux
Les rayons enflammés s'épandent en ces lieux.
Voys-tu ſa belle main hauſſer la jalouſie?

lauten im Original (Schluss der 2. Scene):

E che tempo più degnamente potrà perderſi
come nell' acquiſto di ſi degno teſoro?

* * *

Già fuggono le tenebre dell'aria, ecco l'aurora, che precede la chiarezza del mio bel ſole, gia ſpuntano i raggi intorno, ueggio la bella mano, che con leggiadra maniera alza la geloſia.

In der 4. Scene — Celie und Don Alvare — finden wir wieder nichts als eine Uebersetzung der 3. Scene (des II. Aktes) der *Fratelli*, worin Rotrou den Dialog seines Vorbildes bald abkürzt, bald die Reden zu Tiraden ausspinnt.

Das gleiche Verhältnis bietet die 5. Scene (bei *Viollet-le-Duc* mit der 4. zusammengezogen), in welcher der Schluss der 3. ital. Scene nachgeahmt wird.

Porta II, 3. (p. 52).

D. Ign.

— — — — — — — — —

Ahi che ſe prima ardeua, hor tutto auampo, che per non hauerla tanto tempo uiſta, i carboni, erano ſopiti ſotto la cenere. . . . .

Simb.

— — — — — — — — —

D. Ign.

— — — — — — — — —

Simb.

— — — — — — — — —

D. Ign.

— — — — — — — — —

Ma dimmi che ti par di lei?

Simb.

Ella è non men bella di dentro che di fuori: mirate con che bel

Rotrou II, 5 (p. 32 Viollet-Le-Duc IV. p. 581).

D. Alvare.

Et bien, qu'en iuges tu?

Arg.

Que vous en iugés bien.
Que ſon prix eſt ſans prix; qu'entre toutes les Dames
Cette vnique merueille eſt digne de vos flames,
Qu'en effect le dedans eſt conforme au dehors,
Et les graces de l'ame, aux ornemens du corps.
Auez vous remarqué l'adreſſe de vous rendre
Ce don qu'elle n'oſoit ny refuſer ny prendre?
Certes, ſi le preſent eſtoit riche & Royal,
I'en treuue le reffus encor plus liberal,

Digitized by Google

modo non hà uoluto accetar il uoſtro dono, ne rifiutarlo; e ſe il Dono era magnifico e reale, ella è ſtata più magnifico e reale à non laſciarſi uincere da tanta ingordiggia.

Et n'ay iamais qu'en elle admiré la prudence
De faire d'vn refus, vne magnificence.

D. Alv.

Si ie brulois tantoſt, c'est maintenant trop peu
Pour me bien exprimer que le terme de feu.

Auch die 6. Scene (bei *V.-le-Duc* die 5.) — D. Flaminie teilt die angebliche Zustimmung des Grafen seinem Bruder mit und Lucinde belauscht das Gespräch — die 7. Scene — Don Flaminie und Egyste — sowie die 8. — Lucinde's Monolog — sind dem Inhalte nach ganz, und dem Ausdrucke nach grösstenteils, aus den *Due Fratelli Rivali* (II, 4 und 5) entnommen. Mit Recht lässt Rotrou Lucinde ihren Monolog erst nach Don Flaminie's Entfernung halten, während Angiola den ihren am Schluss der 4. Scene, wo Don Flaminie und sein Diener noch anwesend sind, spricht.

In der 9. Scene (bei *Viollet-le-Duc* die 7.) hat Rotrou den Anfang der entsprechenden italienischen (Porta II, 6) — die Bemerkungen des alten Eufranone über seine Armut u. s. w. — weggelassen. Er lässt den Jüngling, mit Eufranone im Gespräch begriffen, auftreten. Der Greis hält eine ziemlich lange Rede über die Flüchtigkeit der Jugendneigungen und wie wenig diese ein dauerhaftes Glück zu begründen vermögen. Alles dieses sowie der folgende Dialog ist Porta in der bisherigen Weise entnommen. Der feurige Jüngling lässt nicht nach und erringt, wie bei dem Italiener, die Zustimmung des Alten. Von diesem aufgefordert, seine Verwandten über die Sache zu Rate zu ziehen, begiebt sich Don Alvare zum Vizekönig, um dessen Einwilligung zu erlangen. Der letzte Zug ist Zuthat des französischen Dichters; bei Porta fällt es dem Jüngling nicht ein, den Oheim zu fragen. Hiermit schliesst bei Rotrou der II. Akt. Die 7. Scene Porta's, in welcher Eufranone seine Gattin von dem Geschehenen unterrichtet und die 8., in welcher Simbolo Kleider, Juwelen und andere Geschenke überbringt, blieben unbenützt. Die 9. (und Schluss-) Scene ist in den Anfang des folgenden Aktes verschoben worden.

III. Akt.

Wie schon erwähnt, entspricht der Anfang dieses Aktes der Schlussscene des II. Aktes bei Porta. Rotrou hat aber zwei Scenen daraus gemacht. In der ersten beschwichtigt Egyste Don Flaminie's Besorgnis, dass der Bruder den ihm gespielten Streich bald entdecken werde, nur schlecht durch seine Vermutung, dass dieser *„coignoiſſant la fourbe vous la rend“*. Tieferregt meint der Jüngling:

Digitized by Google

— si ie découurois qu'il eſperast rien d'elle,
Peut-eſtre qu 'vn deſſein & iuſte & genereux
Juſqu'aux loix de l'hymen pourroit porter mes voeux.

Er fügt jedoch gleich hinzu:

Mais ie veux reietter cette crainte importune,
Et me promettre plus de ma bonne fortune.

Zu diesen Versen war offenbar Porta Vorbild; man höre:

D. Flam. Jo uò far prima ogni sforzo, se poſſo indurla ad amarmi, e quando non mi riuſcirà non mancarà ricercarla per moglie.

Die Verse Rotrou's von „*L'honneur qu'au mauuais ſort etc.*“ an bis zum Schluss der Scene sind seine Zuthat.

In der 2. Scene erfährt Don Flaminie von Ergaste, Euphraste's bestochenem Diener — dem Ersatz des Parasiten Leccardo — in kurzen Worten die Verlobung D. Alvare's mit Celie. Den grössten Teil der langen, derbkomischen italienischen Scene (8 Seiten), der sich darum dreht, wie dem betrunkenen Parasiten Wort für Wort seine Hiobspost entrissen wird, liess R. weg. Er benützte nur, wie ich gleich zeigen will, den Schluss:

Porta II,9 (S. 76).	Rotrou III,2 (p. 47, V-le-Duc 592).
D. Flam.	*D. Flam.*
M'hai uccíſo m'hai morto, le tue parole mi ſon ſpiedi e ſpade che m'hanno mortalmente trafitto il Cuore.	*O de mes longs trauaux funeſte euenement* *Tu m'as percé le coeur, tu m'as trauerſé l'ame* *Et ce reſte de vie est vn reſte de flame* *Qui me ſuruit moy-meſme & qui ne s'eſteint pas meſme* *Pour me la faire aymer, meſme apres le treſpas.*
Lecc.	*Erg.*
Al fin il mal biſogna ſaperſi che ſi poſſa rimediar a tempo; e diceuano che le nozze si faceuano domani all'Alba.	*Il vaus faut declarer toute la maladie* *Affin qu'on s'y prepare ou qu'on y remedie* *Ils recueillent demain le fruict de leurs amours.*
D. Flam.	*D. Flam.*
Tanto men spatio di tempo è dato alla mia uita . . . . . Ahi, che da quel giorno maladetto, che la	*D'autant moins tardera le terme de mes iours.*[18] —

[18]) Die 8 folgenden Verse sind von Rotrou.

Digitized by Google

vidi, ho portato ſempre queſto ſoſpetto attrauerſato nell'alma: e come il condannato a morte ogni romor che ſente, ogni vſcio che s'apre, gli par il boia, che uenga, e gli adatti il capestro all collo: coſi ogni parola, ogni motiuo di mio fratello, mi parea che mi la togliesſe etc.

— — — — — — — — —

Pan.

Horsu facciaſi tutto il poſſibile, c'hauendo à morire, quando s'e fatto quanto humanamente può farſi, si muore più contento. Andiamo in palazzo, informiamoci del fatto. Leccardo trattienti di qua intorno, c'hauendo biſogno di te non habbiamo a cercarti. Va e uieni.

Helas! depuis le iour qui veid naiſtre ma flame
J'ay touſiours, mal-heureux, eu ce soupçon dans l'ame,
Pareil au criminel qui ſçachant ſon arreſt,
Voit des yeux de l'eſprit l'echaffaut deſia preſt,
Et croit ſi quelqu'vn passe ou s'il s'ouure vne porte
Sentir deſia le coup que le bourreau luy porte.
Tel vn pas de ce traistre, vn mot, vn mouvement
Sembloit de mon malheur m'eſtre vn preſſentiment.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Egyste.[19])

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Apres auvir tenté toute l'adreſſe humaine,
On en souffre la mort auecques moins de peine.
Venés; certain rayon commence à m'eclairer
Qui me deffend encor de rien deſeſperer;
Et toy preſte la main à ce dernier office
Tu peus plus que perſonne, ayder noſtre artifice
Suy nous.

Die erste Scene des III. italienischen Aktes, wo Panimbolo den teuflischen Plan zur Störung des Verlöbnisses entwirft, die 2. Scene, in welcher beide den Leccardo nicht ohne schwere Mühe dafür gewinnen, die 3., in welcher der Parasit den Capitano zu einem Rendez-vous bei Callidora einladet, die 4., wo der Parasit die Dienerin Chiaretta gewinnt und endlich die 4., in welcher der Immerhungernde den Verbündeten den Erfolg seiner Bemühungen berichtet, hat der Franzose unbenutzt gelassen. Die oben zitierten Worte Egyste's „*Certain rayon commence à m'eclairer etc.*" lassen den Zuschauer wohl ahnen, dass irgend eine Intrigue gegen D. Alvare ins Werk gesetzt werden wird, und die Mitwirkung Ergaste's ist auch ange-

[19]) Die ersten 9 Verse sind von Rotrou.

Digitized by Google

deutet, nämlich durch die Worte *Et toy preste la main etc.*, aber welches der Plan sei, erfahren wir — ohne Zweifel ist das dramatischer — vorerst nicht. An Stelle der ausgefallenen Scenen hat R. zwei dazu erfunden. In der 3. Scene beklagt Celie, welche von ihrer Zofe Lucinde die Unterredung der beiden Brüder, aber noch nichts von der Werbung D. Alvare's bei ihrem Vater Euphraste vernommen, in leidenschaftlicher Rede die vermeinte Untreue ihres Geliebten. Sie schämt sich, dem Jüngling so leicht geglaubt zu haben und möchte selbst nicht, dass ihre Schwester Ismène (Callidora) etwas davon erführe. Wie sie eben in längerer Tirade ihrer Vertrauten gegenüber den ganzen Schmerz über den an ihr verübten Verrat ausjammert und nahe daran ist, vor Schwäche umzusinken, tritt Ismène (4. Scene) ein und belauscht die letzten Worte. Als diese die Aufgeregte über die Ursache ihrer Schwäche befragt, so antwortet, schnell gefasst, für sie die Dienerin, sie sage eine Rolle her, die sie in einer Komödie zu spielen habe. Celie fängt die Idee auf und führt sie weiter. Sie giebt, etwas kühn, jedoch wirkungsvoll ihre eigene Geschichte der ahnungslosen Schwester als Inhalt des Stückes an. Ich kann mich nicht enthalten, einen Teil der Scene hier wiederzugeben:

Celie.

On m'engage a receuoir la foy
D'on ieune Caualier, parent d'vn Vice-Roy,
Et preſque au meſme inſtant de l'eſpoir qu'il me donne,
Pour vn nouuel obiet le traiſtre m'abandonne:
J'en reçois tout l'ennuy qui s'en peut conceuoir;
Vne ſœur me surprend dedans ce deſeſpoir,
J'y veux remedier; i'ay recours à la ruſe,
Et feignant que ie feints en effet ie l'abuſe.
C'est l'endroict de mon roole où c'en ſuis à preſent.

Ismène.

Le ſuiet en eſt beau.

Cel.

Mais il n'est pas plaiſant.

Ism.

Non, ce commencement marque vn succes funeſte
Qu'arrive t'il enfin?

Cel.

Je n'ay pas veu le reſte.
Mais ie croy que la mort doit ſuiure cet enuy.

Ism.

L'ouurage eſt-il nouueau?

Cel.

La piece eſt d'auiourd'huy
Je crains bien d'y mal-faire.

Ism.

O la crainte friuole!

Digitized by Google

Cel.

Et pluſt aux dieux (ma ſœur) y feiſſiés vous mon roole.

Ism.

Je ne promettrois pas de m'en acquitter bien.

Ismène sagt jetzt der Schwester, dass ihr Vater sie erwarte. Celie eilt fort, nicht ohne Bangen, jener könnte etwas von ihrer Liebessache gehört haben.

Was die erste dieser eingeschobenen Scenen betrifft, so wollte Rotrou offenbar damit eine von Porta gelassene Lücke ausfüllen. Man erinnere sich, dass oben in der 4. Scene des II. Aktes bei Porta die alte Angiola das Gespräch der Brüder belauschte, das sie zu dem Glauben veranlasste, D. Ignazio meine es nicht ernst mit seiner Liebe zu Carizia. Sie war fortgeeilt, um es der Nichte zu melden. Vergebens erwartet man jedoch später, dass der Dichter nochmals darauf zurückkomme, oder dass das Lauschen irgend einen Einfluss auf den Gang der Ereignisse, auf die Verwicklung oder Entwicklung der Handlung habe. Angiola tritt gar nicht mehr auf und Carizia erst in der vorletzten Scene des Stückes. Wie ist diese Lücke zu erklären? Sollte der Dichter den Umstand vergessen haben? Schwerlich. Porta, dessen Grösse gerade in der geschickten Anlage der Intrigue, in der vortrefflichen Ausnützung der Situationen liegt, er hätte sich einen so groben Verstoss zu schulden kommen lassen? Gewiss nicht. Vielmehr scheint es, dass das Stück in einer inkorrekten und defekten Gestalt auf uns gekommen ist. Porta selbst veröffentlichte gar nichts[20]) von seinen poetischen Erzeugnissen. Gleichgiltig über ihr Schicksal überliess er sie seinen Freunden[21]), die sich Abschriften davon machten. So gelangten sie in die Hände aller Welt, besonders in die Hände von Schauspielern[22]), die sie nach ihrem Bedürfnis zustutzten. Irgend eine solche Abschrift aus 2. oder 3. Hand — vielleicht ein Theatermanuskript — kam in den Besitz des Buchhändlers, der das Stück zuerst druckte und dieser Druck diente wiederum späteren Drucken[23]) als Vorlage. In einem älteren Lustspiele Porta's, das unten ausführlich besprochen werden soll, findet man das gleiche Motiv des Lauschens, das dort sehr gewandt durchgeführt ist. Es liegt also die Vermutung nahe, dass das Lauschen überhaupt nicht in die „Fratelli Rivali" hineingehört, wie es denn sehr gut zu ent-

[20]) Oder wenigstens keine Komödien; denn nach Napoli Signorelli (Storia etc. VI p. 231) zu schliessen, scheint er seine Tragödien selbst veröffentlicht zu haben.

[21]) Pompeo Barbarito, welcher 1591 Porta's Tragikomödie *la Penelope* herausgab, sagte in der Vorrede *a' lettori: „L'opere di Poeſia di queſto valent' huomo ſon così poco ſtimate da lui medeſmo che compiacendone ſpeſſo i ſuoi amici ſi veggono diſperſe per le mani d'ogniuno."*

[22]) An anderer Stelle gedenke ich hiervon ein interessantes Beispiel zu geben.

[23]) Der Text der jüngsten Ausgabe von 1726 (G. Muzio) beruht ganz auf der oben erwähnten Ausgabe des Ciotti.

Digitized by Google

behren ist, und der Abschreiber, dem die Idee wohl sehr gefiel, ergänzte es nach dem Vorbilde jenes älteren Stückes. Jedoch, wie dem auch sei, Rotrou merkte die Lücke und suchte sie auszufüllen, was ihm recht wohl gelang. Wir werden unten sehen, wie er das Motiv weiter verwertet.

Was die Idee vom Lernen einer Rolle betrifft, so ist sie zwar etwas bei den Haaren herbeigezogen, aber geistreich durchgeführt. Leider ist sie nicht Rotrou's Eigentum. Er entnahm sie einem spanischen Stücke, das er gerade bis auf die entsprechende Scene und den opernhaften Schluss ziemlich getreu in einem eigenen Drama kopiert hatte. Allerdings ist bei dem Spanier die Idee besser motiviert, indem die Personen eben wirklich eine Komödie *(Piramo y Tisbe)* einstudieren. Zwei Liebende, welchen die Hauptrollen zufallen, benützen die Gelegenheit, um über ihre Herzenssache zu sprechen, indess eine Eifersüchtige lauscht. Auf ihre wütende Frage: *„Que es esto?"* erhielt sie die ruhige Antwort: *„Estauamos ensayando"*. Ich werde auf das Stück wieder zurückkommen, wenn ich mich mit den spanischen Quellen Rotrou's beschäftige.

In der kurzen 5. Scene — D. Alvare und sein Diener freuen sich, den Täuscher getäuscht zu haben und jener erwähnt, dass er die Zustimmung des Oheims zu seiner Heirat *„quoi que auec quelque peine"* erlangt habe — kommt Rotrou wieder auf Porta zurück und zwar schliesst er sich dessen 6. Scene des III. Aktes an. Hiervon benutzte er jedoch nur den Anfang. Den grössten Teil der italienischen Scene, der die Ungeschicklichkeit des Avanzino und deren mutmassliche Folgen behandelt, hat Rotrou mit Recht weggelassen, da, wie bereits oben bemerkt, dieselbe thatsächlich keine Folgen im Verlaufe der Handlung nach sich zieht.

Zuthaten Rotrou's sind die 6. und 7. (bei *Viollet-le-Duc* eine Scene), sowie ein Teil der 8. Scene. In der 6. Scene kommt Egyste atemlos auf die Bühne, indem er vorgiebt, seinen Herrn zu suchen, dem er einen Brief seitens des Grafen von Tarent zu überbringen habe. „Der Graf ist also gar nicht hier? bemerkt D. Alvare; wie hat er denn mit Don Flaminie am Morgen das Heiratsprojekt abschliessen können?" „Brieflich", ist Egyste's schnelle Antwort. Hierauf versetzt D. Alvare, es sei ihm zu Ohren gekommen, dass weder der Graf noch seine Tochter anwesend seien, daher habe er glauben müssen, dass man ihn nur foppen wolle. Er habe sich deshalb mit Celie verlobt. Das Folgende wollen wir aus dem Munde des Dichters selbst hören:

Egyste.
Qui? la fille d'Euphraſte?

D. Alvare.
Ouy, ce naiſſant Soleil.
Ce miracle d'amour, a nul autre pareil,

Digitized by Google

Egyste.
Adiouſtés, cette fille en vertu ſans ſeconde,
Et ſi riche & ſi ſage en l'eſtime du monde.
Ha! Dieu!
D. Alvare.
La cognois-tu? tire moy de ſoucy.
Egyste, Riant et s'en allant.
Je la cognois fort bien & voſtre frère auſſi.

Mit diesen Worten entfernt sich der Schurke und lässt den armen Liebhaber in stets wachsender Aufregung zurück. Damit ist der teuflisch angelegte Plan in raffinierter Weise begonnen. Der erste Funke des Argwohns ist in die Brust des Jünglings geworfen. Ohne eine perfide Absicht zu haben, trägt Argante (7. Scene) durch seine Reden, seine Mahnungen noch dazu bei, den Argwohn zu verstärken:

Je ne ſçay pas, pour moy, quel myſtere ſe paſſe
Mais ce qu'il nous a dit, en effet m'embaraſſe.

Wohl sagt Don Alvare anfangs:

— — le feu n'est pas pur comme Celie eſt pure;

allein der unglückliche Jüngling findet nicht Zeit, sich das herrliche reine Bild seiner Geliebten zu vergegenwärtigen und das Ungeheuerliche eines Verdachtes vor demselben in Nichts zerrinnen zu sehen. Schon naht (8. Scene) der wackere Bruder; denn dem Schlachtopfer darf keine Zeit bleiben, sich dem fürchterlichen Trug zu entreissen. Don Flaminie sucht sich zuerst bei dem Bruder von dem Verdachte der Lüge zu reinigen, welchen die Angelegenheit mit der Grafentochter auf ihn geworfen hatte; denn wie kann er sonst hoffen, dass der von ihm angezettelte Verrath Glauben finde. Schon Egyste mit dem Briefe hatte die Sache eingeleitet. Jetzt sagt D. Flaminie:

Je croyois que le Comte auant la fin du iour,
Comme il m'auoit mandé, dûſt eſtre de retour;
Mais il faut que depuis quelque affaire importante
Ayt remis ſon depart & l'arreſte a Tarente.

D. Alvare erwidert, dass allerdings ein Verdacht bei ihm aufgetaucht sei und dass er infolgedessen sich anderwärts habe fesseln lassen. Mit verstellter Gleichgiltigkeit bemerkt D. Flaminie, dass die neue Wahl, bei des Bruders gesundem Urteil, gewiss den Beifall aller Welt finden werde; dann kommt er, ohne nach dem Namen der Erwählten zu fragen, nochmals auf das erledigte Heiratsprojekt zurück, indem er dem Bruder jenen angeblich vom Grafen erhaltenen Brief zu seiner Rechtfertigung übergiebt. [24])

---

[24]) Sowohl die Originalausgabe als auch *Viollet-le-Duc* bedürfen in der 8. u. 9. Scene (bezw. 7. u. 8) der Ergänzung und Berichtigung. Am Schlusse der 8. (bei *V.-l.-D.* der 7.) Scene zwingen die Verse Don Flaminie's:

Mais peut-estre ay-je encor ce qui me iuſtifie:
Voyés ſi i'ay pas lieu de l'attendre ce ſoir

zu der Annahme, dass er seinem Bruder hierbei einen vom Graf von Tarent

Digitized by Google

Während D. Alvare einen Blick darauf wirft, erscheint plötzlich D. Flaminies Helfershelfer Ergaste (Sc. 9) und übergiebt letzterem ein Schreiben. Don Alvare, der in Ergaste einen Diener aus dem Hause seiner Geliebten erkennt, hat den Vorgang wohl beobachtet und wird stutzig. Bange Ahnungen, böse Zweifel peinigen ihn. Des Bruders verstelltes Entzücken — dieser umarmt Ergaste — seine an den Diener gerichteten Worte:

Tu la peus aſſeurer d'vne fidelité
Sans exemple etc.

steigern den Affekt und nur mit Mühe rafft er sich nach Ergaste's

---

angeblich erhaltenen Brief giebt. Dass dies geschehen ist, wird durch seine Frage in der 10. Scene:

Et bien qu'auez vous veu? vous auançois-ie rien
Et vous ay-ie flatté d'vne fauſſe eſperance

bestätigt. Es fehlt also die Bühnenweisung, etwa „*il luy donne une lettre*". Der Anfang der 9. Scene lautet in der Originalausgabe:

Ergaste A D. Flaminie
Je vous cherchois, Seigneur.
D. Flaminie Receuant la lettre
O rare teſmoignage
Des ſoings continuels, où mon amour t'engage
Mais dy moy, ie te prie.
D. Alv. Ayant leu la lettre
Importuns mouuements!
Funeſtes meſſagers! triſtes preſſentiments
Que vous me menaces d'vne extreme diſgrace! etc.

Viollet-le-Duc druckte den Anfang in folgender Weise ab (8. Scene.):

'Ergaste, à don Flaminie en lui remettant une lettre
Je vous cherchois, seigneur.
D. Flaminie.
O rare témoignage etc.
(Il donne la lettre à don Alvare)
Don Alvare, après avoir lu
Importuns mouvemens etc.

Viollet l. D. glaubt also, dass *D. Fl.* den eben von *Ergaste* empfangenen Brief, noch ehe er ihn selbst gelesen, *D. Alvare* giebt. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens, passen die Worte, die *D. Alvare* nach der Lektüre spricht, in keiner Weise zu dem schrecklichen Inhalt des Briefes. Wie könnte ferner zwischen den Brüdern noch ein ruhiges Gespräch gedacht werden, nachdem der Betrogene den Namen seiner Geliebten am Schlusse einer so niederträchtigen Epistel gelesen hätte. Ausserdem geht aus den Worten des *D. Fl.* weiter unten: *Tenés par cet escrit, que vous m'aués vu rendre etc.* womit die Vorlesung des Briefes eingeleitet wird, deutlich genug hervor, dass die Uebergabe desselben an den Bruder erst jetzt erfolgte. Meine Vermuthung geht also dahin, dass

1. am Anfang der 9. Scene nach *Ergaste* die Worte „*tenant vne lettre*" (wie zu Aufang der 6. Scene desselben Aktes bei *Egyste*) zu setzen und
2. *D. Alvare ayant veu la lettre* statt . . . *leu l. l.* zu lesen ist.

Die Worte *Don Flaminie's „Mais dy moy etc.* sind — worüber uns sowohl die *edit. princ.* als *Violl. l. D.* im Zweifel lassen — an *Ergaste* gerichtet, mit dem sich der Jüngling abseits begiebt und während *D. Alvare's* Rede den Brief — zum Scheine — liest.

Digitized by Google

Weggang (10. Scene) zu einer scheinbar ruhigen Bemerkung über D. Flaminie's „*bonnes fortunes*“ auf. Nachdem ihm D. Flaminie im gleichgiltigsten Tone darauf geantwortet, fällt ihm auf einmal ein, nach dem Namen der Braut zu fragen. Was nun folgt, sei hier aus dem Original wiedergegeben.

D. Alvare

J'eſpouſe peu de bien, mais beaucoup de nobleſſe,
La vertu meſme au reſte & la meſme beauté.

D. Flaminie

Ce sont trois grands appas a voſtre liberté,
Et des noeuds dont l'amour bien aysement nous lie

D. Alv.

Je l'eſprouue, en effect.

D. Flaminie

Vous l'appellés?

D. Alv.

Celie.

D. Flam.

Fille?

D. Alv.

D'vn caualier, dont Euphraſte eſt le nom.
Pauure quant aux moyens, mais d'illuſtre maiſon.
D'où naiſt cette ſurpriſe & cette riolence?

D. Flam.

A mon étonnement; pardonnés mon ſilence.
Certes il eſt bien vray.

D. Alv.

Quoy.

D. Flam.

Que l'opinion
Faict les prix & les choix, bien plus que la raison,
Quoy! ne ſçaués vous rien de l'infame commerce
Que la neceſsité chez ces filles exerce,
Et que leur reuenu ne conſiſte qu'au fruict
Que leur laſciueté, touts les iours leur produit?

D. Alv.

Je pardonne a mon ſang, mais tout autre qu' vn frere...

D. Flam.

Si vous vous conſeillés auecques la cholere,
Vous donnerés bien moins à la raiſon qu 'aux ſens,
Et voſtre aueuglement vous durera long-temps.
Mais ce que ie vous dis, n'est point vne impoſture;
La verité vous parle auecques la nature;
Et puiſque, pour tenir la bride a vos deſirs,
Il me faut renoncer, a mes propres plaiſirs,
Tenés, par cet eſcrit, que vous m'aués veu rendre,
Et qu'auant ce diſcours i'auois peine à comprendre,

Digitized by Google

Appreues le ſuiet de mon eſtonnement,
Et voyés ma franchiſe & voſtre aueuglement.
D. Alvare **Lit la lettre**

Ceſt auiourdhuy, mon cher Flaminie, que i 'apprendray, ſi m'ayant tant de fois iuré voſtre foy, vous me tiendrés voſtre parole & me reparerés mon honneur. Vn home de merite, qui vous touche de pres & qui vous eſt ègal en tout, m'honore de ſa recherche, & i'ay bien voulu l'entretenir d'eſperance, pour vous faire voir que vous n'eſtes pas ſeul qui m'aymés. Venez me dire ce ſoir, si vous eſtes aſſez perfide pour m'oſter l'vn & l'autre & ſi agant parole de tous deux, ie ne dois rien eſperer de pas vn. Voſtre Seruante Celie.

Trotz dieser Zeilen, welche nicht verfehlen, auf D. Alvare's bereits erschüttertes Vertrauen zur Geliebten mächtig zu wirken, ist der Jüngling doch nicht völlig überzeugt, denn er sagt sich: „*Mon frere eſt mon autheur, mais ſouuent mon riual.*“ Jetzt erbietet sich D. Flaminie, wie bei Porta, ihn durch den Augenschein zu überführen.

Man muss es Rotrou lassen, dass er in den letzten Scenen sein Vorbild übertroffen hat. Die Intrigue ist bei ihm viel feiner, spannender durchgeführt, die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge erheblich gesteigert. Die Art und Weise, wie D. Alvare zum Glauben an die Untreue seiner Celie verleitet wird, zeugt von grosser Kunst, von wirklicher Kentnis des menschlichen Herzens. Don Flaminie und sein Diener Egyste könnten beinahe bei dem Jago des grossen Briten in die Schule gegangen sein.

Doch hat R. auch in dieser Scene Porta einigermassen benutzt, so z. B. die folgenden Stellen (Porta III,7):

D. Ign. Hò tolto una gentildonna, pouera ben sì, mà nobiliſſima: ma la ſua nobilità è auanzata di gran lunga dalla ſua ſoma bellezza e l'vn e d'altra dalla honeſtà e da gli honorati coſtumi.

D. Flam. Hor ueramente le coſe non ſono com 'elle ſone, mà come le ſtima chi le poſſiede.

D. Flam. Hor non ſapete voi, ch'ella col far di ſe copia ad altri, dà da uiuer alla ſua caſa, la qual è più pouera di quate ne sono etc.

Der Gedanke zu dem bei Porta fehlenden fingierten Brief mag R. durch das spanische Drama eingegeben worden sein, wo Briefe ja bekanntlich eine grosse Rolle spielen.

Mit der 10. Scene beschliesst R. seinen III. Akt. Alle anderen nachfolgenden Scenen des Italieners, also der Monolog Eufranone's (8. Sc.) und des Capitano (9. Sc.) und die beiden Nachtscenen (Sc. 10 u. 11) vor Eufranone's Hause blieben unbe-

Digitized by Google

rücksichtigt. Dass Rotrou uns den nächtlichen Trug vor dem Hause Cariizia's nicht vorführte, zeugt — es sei auf das ganz gleiche Verfahren Shakespeare's in *Much ado a. N.* verwiesen — dafür, mit welch richtigem dramatischen Verständnis der Franzose zu Werke gegangen ist.

IV. Akt.

Diesen Akt eröffnen ganz wie in den *„due Fratelli Rivali"* D. Alvare und sein Diener Argante. Es ist Morgenszeit. Der Jüngling, in furchtbarer Aufregung, ist gekommen, die Schande seiner Braut zu offenbaren. Vergebens warnt ihn sein vorsichtiger Diener. Der Anfang der Scene ist von Porta kopiert, nur die letzten Worte des wütenden D. Alvare sind von Rotrou hinzugethan, um einen Ersatz für die ausgefallenen Scenen 10 und 11 des vorigen Aktes zu bieten. Der französische Dichter dachte sich die bei Porta etwas complizierten Vorgänge der verflossenen Nacht einfacher. D. Alvare sagt:

Si-tost que ſur le ſeüil il aduança ſes pas,
La porte au meſme inſtant ne s'ouvrit-il pas?
Ne fut il pas reçeu par l'vn des domeſtiques?

Auch in der nächsten Scene — Euphraste und D. Alvare — lehnt sich R. wieder an sein Vorbild an, doch findet man hier einzelne selbstständige Zusätze. Euphraste z. B. tritt auf und, ohne von D. Alvare's Absicht etwas zu wissen, ist er auf Schwierigkeiten von dessen Seite gefasst; denn Lucinde hat ihm erzählt, was sie erlauscht hat. Rotrou verstand es also, jenes Motiv geschickt fortzuspinnen, das bei Porta, wie wir sahen, ganz ausser Verbindung oben vorkam. Die ganze Scene ist bei R. würdiger und poetischer gehalten. Frei übersetzt sind beispielsweise folgende Stellen:

Porta IV,2	Rotrou IV,2 (S. 75 V. L. D. S. 611):
Eufr.	*Euphr.*
. . . ma che coſe infami hauete udite di lei?	— — — — — — — — — —
	De quoy dit on encor qu'elle ayt ſoüillé ſa gloire?
	D. Alv.
	D'vn commerce honteux que i'eusse eu peine a croire.
D. Ign.	*Euphr.*
Quelle che non harei mai credute.	*Touſiours quelque enuieux ou quelque eſprit mal ſain*
	Tasche à rompre le cours d'vn honeſte deſſein,
Eufr.	*Et ne pardonne pas à la plus belle vie.*
Nelle coſe degne ſi honorate ſi trapone ſempre mordace lingua.	

Digitized by Google

D. Ign.

Qui non mordace lingua, ma gli occhi iſteſſi furon testimonij del tutto.

Eufr.

Ne in coſa coſi lontana dall' eſſer di mia figliuola dourebbe un par uoſtro creder a gli occhi ſuoi che ben ſpeſſo s'ingannano.

D. Alv.

Je n'ay creu que mes yeux, exempts de cette enuie.

Euphr.

C'est ſouuent trop encor que de croire ſes yeux,
Et la terre n'eſt pas plus distante des Cieux
Que ce vice éloigné de l'honneur de ma fille,
— — — — — — — — — —
Quel oeil atteint ſi loing & voit ſi clairement,
Qui ne pûſt s'abuſer par cet eloignement?

Nachdem der Greis verzweifelt (*desperé* sagt ausdrücklich die Originalausgabe[25]) ins Haus geeilt und den Jüngling über seine blutige Absicht nicht im unklaren gelassen, bleibt dieser (3. Scene) unbeweglich [25]) vor Schrecken zurück. Gleich Simbolo am Schlusse der 2. Scene und zum Teil mit denselben Worten, macht Argante seinem Herrn Vorhalt über seine rasche Handlungsweise. Während jedoch bei Porta Herr und Diener wie zwei böse Schuljungen, die etwas Schlimmes angestellt haben, schleunigst die Flucht ergreifen, als sie Geschrei im Hause vernehmen, verweilen sie hier noch in mitleidiger Absicht. D. Alvare will erst den Diener schicken, um *„en faueur du sexe"* den Arm des wütenden Vaters zu hemmen. Im nächsten Augenblick entschliesst er sich, ihr selbst zu Hilfe zu kommen. Er ruft: (IV,3 S. 79 V. L. D. IV S. 613)

C'est à moy d'arreſter le bras que i'ay pouſſé,
A moy de retenir le traict que i'ay lancé;
Mon feu n'est plus ſi vif, mais helas! s'il ne brule,
Il n'eſt pas bien éteint, quoyque ie diſsimule;
Et s'arracher du coeur vne ſi forte amour
N'eſt pas, quoy qu'on en die, vn ouurage d'vn iour.
Je hay Celie infame & Celie infidele,
Mais la vertu n'eſt pas tout ce que i'aymois d'elle;
Elle conſerue encor, auecques ſa beauté
L'empire qu'elle auoit deſſus ma liberté.
Suiuons ce furieux, détournons ſon enuie
La main qui la tueroit m'arracheroit la vie.

---

[25]) Viollet-le-Duc hat diese Angabe sowie die bei D. Alvare in der nächsten Scene beigegebene „D. Alvare *Comme immobile*" ohne Fug und Recht weggelassen.

Digitized by Google

Doch gleich übermannt ihn die Wut wieder, die erlittene Schmach ist zu tief in seine Seele eingedrungen und aus Furcht, dass die Liebe schliesslich noch den Sieg davontragen könnte, entfernt er sich mit seinem Diener. Diese treffliche Scene ist, mit Ausnahme einiger Verse am Anfang, Rotrou's unbestrittenes Eigentum. Die 3. Scene des Italieners fiel bei Rotrou weg. Dass der feinfühlende Franzose den schmutzigen Auftritt zwischen Chiaretta und dem Capitano auch dann unbenutzt gelassen hätte, wenn die beiden Personen Aufnahme in sein Stück gefunden, darf man wohl als sicher annehmen.

In der 4. Scene schliesst sich R. wieder an Porta an. Das saubere Pärchen D. Flaminie und Egyste freut sich des gelungenen Bubenstückes, aber der Herr nicht ohne Vorahnung des ihn treffenden Strafgerichts. Doch hat R. noch eine andere Scene des Italieners mit hereingezogen, nämlich die 1. des III. Aktes. Wie wir oben sahen, machte der französische Dichter an der entsprechenden Stelle keinen Gebrauch davon. Der Zuschauer hörte nichts von dem verruchten Plan, durch welchen das Glück des Liebespaares gestört werden sollte, er erfuhr nicht, wer der schändliche Erfinder desselben war, er sah nur die Intrigue nach und nach zur Ausführung kommen. Der Charakter D. Flaminie's erschien dadurch viel gehässiger als bei Porta. Dieser hatte wenigstens gezeigt, dass der Jüngling nicht ohne Sträuben sich zu der schwarzen That verstand, dass sein Diener seine ganze Sophistik aufbieten musste, um ihn dafür zu gewinnen. Und konnten wir auch nicht umhin ihn zu verdammen, so waren doch mildernde Gründe für ihn vorhanden. Rotrou mochte gefühlt haben, dass er, um die Handlung spannender zu gestalten, seinen D. Flaminie etwas zu stiefmütterlich behandelt hatte. Er versucht es, das Versäumte hier nachzuholen und lässt ihn zu Egyste sagen (IV, 4. S. 80 f. V. l. D. S. 615):

Il eſt vray — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Que de tous ces détours toy ſeul fus l'inuenteur,
Qu' Ergaſte, comme moy, n'en fut qu' executeur;
Que m'auoir introduit au logis de ſon Maiſtre,
Feint le mot de ſignal, entrouuert la feneſtre,
Et ſi bien ſecondé toute l'inuention,
N'eſtoient que des effets de ton inſtruction.
Enfin par ton moyen ie me treuue à la veille
De pouuoir poſſeder cette aymable merueille,

* * * * * * * * * * * *

Et ie trouue en effet que cette trahiſon
Repugne aux bonnes moeurs, au ſang, à la raison,
Que mon frère aura lieu de vanger ſon offenſe,
Et que ceſte action n'admet point de defenſe.

Digitized by Google

Egyste.

Et moy i'appelle vn traict de cette qualité
Vne ruſe, vn bon tour, vne ſubtilité.
Alors qu'on recognoiſt ſes forces inutiles,
On a recours à l'art & l'on ſurprend les villes:
En toute guerre enfin la ruſe eſt de ſaiſon;
Y feindre eſt ſtratagéme & non pas trahiſon;
Et comme d'vne ville, ainſi d'vne maiſtreſſe;
N'importe qui l'acquiere, ou la force, ou l'addreſſe.
Les noeuds de vostre hymen repareront aſſés
Et l'eſpoir & l'honneur que vous luy rauiſsés.

Hiermit vergleiche man die erwähnte Scene Porta's (III, 1) und speciell für die zweite Hälfte der Verse folgende Stellen:

D Flam.: . . . . *facendo un coſi gran tradimento, con che faccia comparirò più mai fra Caualieri honorati? mio fratello arderà di ſdegno contro di me, e ci uccideremo inſieme.*

Pan.: *Noi lo battezaremo più toſto un generoſo inganno . . . Ad un'amante è lecito vſar ogni atto indegno di Caualiero . . . Non ſi prendono molte città e Caſtelli per tradimenti? e pur non tradimenti, ma ſtratagemmi militari ſi chiamano . . . . . Voi per diuerſe uie aſpirate alle nozze di Caritia . . . . . .*

Man wird fühlen, dass es R. nicht recht gelungen ist, D. Flaminie's Thun im milderen Lichte zu zeigen. Diese nachträgliche Reue verhallt ziemlich wirkungslos an den Ohren der Zuhörer. Man hätte gewünscht, dass R. — immerhin ohne den Plan vorher wissen zu lassen — uns das Widerstreben des Jünglings und die beschönigenden Reden seines Dieners v o r der That gezeigt, oder wenigstens in dieser letzten Scene, mittelst eines sehr nahe liegenden Kunstgriffs angedeutet hätte, dass D. Flaminie nicht ohne schweren Kampf auf die Schurkerei einging.

Die 5. Scene — Ergaste berichtet D. Flaminie den tragischen Vorgang in Euphraste's Hause — ist von der 5. Porta's mit erheblichen Kürzungen ebenfalls nur kopiert. Rotrou weicht jedoch in einem Punkte inhaltlich davon ab. Bei Porta fällt Carizia, niedergeschmettert von der Wucht der sie treffenden ungeheuerlichen Anklage, anscheinend todt nieder, noch ehe sie der Dolch ihres rasenden Vaters treffen konnte. Rotrou dagegen, sei es, dass ihm das nicht sehr wahrscheinlich vorkam, sei es, dass er eine grössere theatralische Wirkung erzielen wollte, lässt Celie durch den Dolchstoss des Vaters tödtlich verwundet werden. Die Abweichung des französischen Dichters ist dieses Mal schwerlich als eine Verbesserung anzusehen. Es lag gewiss kein Grund vor, noch den Dolch wirken zu lassen, wo die entsetzliche Beschuldigung schon die erforderliche Wirkung erzielen musste.

Digitized by Google

Die 6. Scene — Flaminie gesteht seinem Bruder seine Schandthat — ist abermals mit bedeutenden Kürzungen dem Italiener entlehnt.

In der 7. Scene lässt Rotrou die beiden Brüder ihr Leben Celie's Vater als Sühne für die schnöd Verläumdete anbieten, während Porta nur D. Flaminio mit Eufranone zusammenführte. Trotz dieses Unterschiedes zeigt sich der Franzose auch hier als Uebersetzer; man vergleiche:

Porta IV,7:

Eufr.

. . . che uoglion coſtoro? forſe cacciarmi la rimaſta figliuola?

D. Flam.

. . . . . Jo essendo ardentemente innamorato della bellezza, ma assai più dell' honestà di Caritia e veggendo che mio fratello m'hauea preuenuto à torſela p. moglie, l'invidia, l'amor, la geloſia, facendo lor' ultimo sforzo in me l'infamai appreſſo lui acciochè egli rifiutandola, per honorar la ſua fama me la toglieſſe io per moglie e Leccardo uoſtro ſeruo di caſa m'aperſe la porta di notte.

Eufr.

O Dio a che ſorte d'huomini ho dato in guardia la casa mia.

Rotrou IV,7 (S. 88 ff. V l. D. S. 621):

Euph.

Que voulés vous, cruels? par quelque aduis funeſte
Couſter encor la vie à celle qui me reſte?

— — — — — — — — —

D. Flam.

. . . . . ie suis ce traiſtre,
Cet amant non aymé, qui me vantay de l'eſtre,
Et qui depuis six mois charmé de ſa beauté,
Mais beaucoup plus encor de ſon honneſtete,
Me la voyant rauie & promise à mon frère,
Ay de tous les deſſeins que la rage peut faire,
Et que peut conceuoir vn eſprit amoureux,
Suiuy le plus damnable & le plus malheureux:
Egalement atteint & d'amour & d'enuie,
A cet heureux rival ie diffamay ſa vie,
Et le secours d'Ergaſte aida ma trahiſon.

Euphr.

Au ſoing de qui, vous[26] *Dieux, commets-ie ma maison!*

* * * *

[26]) *Viollet-le-Duc* änderte ab „*grands dieux*".

Digitized by Google

Porta.	Rotrou.
D. Flam.	*D. Alvare*
Eufranone, ascoltate di gratia	*. . . Euphraſte, écoutés moy, de grace.*
Eufr.	*Euph.*
Non voglio aſcoltar più . . . . Ma perche i Caualieri d'honore ſogliono difendere & non opprimere gli honori delle donne ui priego, se le rationi diuine & humane ui muouono punto, fate che quella bocca che l'haue accusata quella l'eſcuſi. . . . . andate a[27]) palazzo dinanzi al vicerè . . racontate la verita etc.	*Que gaigne d'écouter qui n'eſpere plus rien? Tout ce qui peut lauer ſon honneur et le mien, Si de voſtre forfait quelque remords vous touche, Est que, vous accuſant de voſtre propre bouche, Vous nous iuſtifiés deuant le Vice-Roy etc.*

Mit dieser Scene schliesst bei R. der IV. Akt. Die letzte Scene des Italieners, in welcher der Parasit von den Schergen geholt wird, blieb also unbenützt.

V. Akt.

Auch in diesem Akte verfährt Rotrou in der Hauptsache nur als Übersetzer. In der 1. Scene weicht er von seinem Vorbild dadurch ab, dass er beide Brüder gleich von Anfang an anwesend sein und beide vom Oheim den Tod erbitten lässt. Als der Vizekönig dem Alten den Vorschlag macht, durch eine Verbindung zwischen Ismène (Callidora) und einem seiner Neffen die Sache gütlich beizulegen, so sind beide Neffen bereit dazu. Rotrou hilft sich nun dadurch heraus, dass Euphraste Don Rodrigue bittet, zwischen beiden eine Wahl zu treffen. Dieser wählt D. Flaminie

Puiſqu'il s'agit icy d'vn acte de iuſtice
Il faut au plus coupable ordonner le ſupplice.

Euphraste eilt hinweg, um die Tochter herbeizuholen. Gleich nach seinem Weggang bricht der Streit zwischen den Brüdern los ganz wie bei Porta. Rotrou hat also die 1. und 2. Scene des Italieners zu einer einzigen zusammengezogen. Sie hat bei ihm an Lebendigkeit gewonnen. Für die fast wörtliche Übereinstimmung der beiden Dichter mögen folgende Citate sprechen:

Porta V, 1:	Rotrou V, 1:
Eufr.	*Euphr.*
Signor Vicerè, chi non ſa reggere e comandare a ſuoi affetti,	*Seigneur, qui n'eſt pas iuſte en ce degré ſupréme,*

[27]) Die Ausgabe von *G. Muzio* hat *in palazzo.*

Digitized by Google

laſci di reggere e comandar agli altri, nè si deue prepor la natura alle leggi: pero non douete far torto a me, perchè coſtoro ſieno a uoi congionti di Sangue e di Amore.

Et qui ne ſe ſçait pas commander à ſoy-meſme,
Mette en ſon tribunal vn plus iuſte que luy
Et ne s'ingere pas de gouverner autruy.
Vne vertu ſincere, vne ame droicte & pure
Ne doiuent pas aux loix preferer la nature;
Comme oncle plaignés-les, mais comme Vice-Roy
Vous deués eſtre égal & pour eux et pour moy.

— — — — — — — — —

D. Rodr.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

D. Flam.

Giudice, non Zio, io vengo ad accuſar me ſteſſo: ho infamata ed ucciſa l'amante mia. Non chiedo pietà, nè perdono; uſate meco le uoſtre ragioni: datemi tanti ſupplicij quanti ne può ſoffrir vn reo: ruò con preſta . . . . morte purgar gli errori che per me ſon auuenuti.
— — — —

D. Flam.

Donc, non plus mon parent, mais mon Prince & mon Juge,
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
J'ay faict vn pere autheur du meurtre de ſa fille,
J'ay taché d'vn faux bruit vne illuſtre famille;
Purgés ſa bonne odeur du ſang qui la corrompt,
Et perdés l'affronteur pour reparer l'affront.

D. Rodr.

Non ſi deue condannar a morte chi ſommamente deſia di morire etc.

D. Rodr.

A ceux à qui la mort eſt vn obiet d'enuie
Il faut pour les punir leur ordonner la vie. etc.

* * * * * * *

Der letzte Teil der Scene ist etwas freier im Dialog, doch finden sich auch hier übersetzte Stellen, wie z. B.:

D. Ign.

Prima, hauendo io ingiuriato Eufranone, a me tocca la sodisfattione togliendo io la rimaſta

D. Alvare[28])

— — — — — — — — —
C'eſt a celuy de nous qui fiſt l'affront au pere,

[28]) Die Originalausg. giebt durch ein Druckversehen diese Worte Don Flaminie, *Viollet-le-Duc* hat den Irrtum berichtigt.

Digitized by Google

sorella. — — — — — appresso, restando io offeso da suoi inganni e vituperevoli frodi, a me tocca di sacerbarmi il dolore con le nozze dell'altra sorella — — — — — Egli che con tanta sceleratezza ha turbato il tutto sarà rimunerato, & io verrò offeso, che hò operato bene. Ne conuiene ad un uccisor della sorella, che diuenga marito dell'altra — — —

D'en reparer l'iniure & de luy satisfaire
Par ces feux & ces fers que vous luy destinés;
Et vous m'ostés mon droict, si vous l'y condamnés
Après que par sa fourbe il m'a rauy l'aisnée,
Voudroit-il m'ennuier ce second hymenée,
Et pour perpétuer son crime & mon malheur,
Disputer ce remede a ma iuste douleur?
Je n'ay faict que l'erreur, il a commis l'offence
Et i'auray le supplice & luy la recompense.
Vous le croyés punir & sa punition
Seroit vn digne prix d'vne bonne action.
L'assassin d'vne soeur sera l'espoux de l'autre.

* * * * * * *

D. Flam.
— — — te lo giuro da quel che sono.

D. Flam.
Vous sçaués qui ie suis.

D. Ign.
D'ingannatore e di traditoro.

D. Alv.
Vn imposteur, vn traistre.

D. Fl.
— — — — se questo che hò fatto per amore si ha da chiamar tradimento diffiniamolo con l'armi.

D. Flam.
— — — — — — — — — — —
Si la fourbe en amour est vne trahison,
Ce bras dont vous doutés, vous en sera raison.

Auch die 2. Scene ist Porta (V,3) entnommen, jedoch nicht Polissena — von einer Mutter der beiden Mädchen ist bei Rotrou nirgends die Rede — sondern Euphraste selbst trennt die Brüder, welche eben zu den Schwertern gegriffen haben, durch die Mitteilung, Celie lebe noch. Nicht ohne Grund hatte ihn also Rotrou mitten in der vorigen Scene weggehen lassen. Es ist dies nicht die einzige Abweichung von seinem Vorbild. Der Franzose hat die bei Porta sehr lange Scene sehr erheblich vereinfacht und gekürzt, indem er nicht nur den Bericht von der Wiedererwachung

Digitized by Google

des todtgeglaubten Mädchens, sondern auch die weit hinausgezogenen Bemühungen der Mutter, die feindlichen Brüder zu versöhnen, daraus wegliess. Für das letztere ist es unschwer, den Grund aufzufinden. Ich habe oben gezeigt, dass die ital. Scene eine Nachahmung einer Scene in dem *Phoenissarum fragmento (Thebais)* des Seneca ist. Unser mit dem römischen Tragiker wohlbekannte Rotrou fand das sogleich heraus und da er die gleiche Scene bereits in seiner Antigone (1639 gedr. — II. Akt, 4. Sc.) verwertet hatte, so musste er sie beseitigen, um Wiederholungen zu vermeiden. Möglich, dass er auch gerade aus diesem Grunde die Rolle der Polissena aus seinem Stücke entfernt hatte. Dass er bei der Bearbeitung des ital. Dramas übrigens an Seneca, sowie an seine eigene Antigone dachte, geht aus der Wahl zweier Namen, Egyste (Agamemno) und Ismene (Antigone) hervor.

Die 3. Scene (Schlussscene) bietet ein ähnliches Verhältnis wie die vorige: bei aller Nachahmung, selbständige Züge. Es erscheint darin ausser der verläumdeten Schönen, auch ihre bei Porta nicht auftretende Schwester Ismène (Callidora). Celie, anders geartet wie Carizia, nimmt ihren leichtgläubigen Liebhaber nicht sofort in Gnaden auf, sie sieht vielmehr anfangs verächtlich auf den Jüngling herab, der sie leichthin schuldig glauben, sie schmähen konnte, anstatt die Verläumdete zu verteidigen, zu rächen. Erst als D. Alvare verzweifelt das Schwert aus der Scheide reisst, um sich zu durchbohren, und die Zurufe der übrigen Personen Celie aufschrecken, mildert sie ihre Strenge und bekennt, dass ihre Wuth nur verstellt war:

J'ay voulu par ce traict d'vne feinte fureur
Vanger ma renommée & punir voſtre erreur.

Ismene reicht D. Flaminie die Hand und erzählt — den letzten Teil der Rolle Polissena's übernehmend — auf Befragen des Vizekönigs,

— — — — par quel heureux miracle
Pour l'heur commun de tous, la mort ſur ce beau ſein,
Contre voſtre croyance, a manqué ſon deſſein,

wobei ihr die 3. Scene Porta's zweifellos als Vorbild diente. Der Vizekönig beschliesst das Stück mit einigen Worten, die ebenfalls dem italienischen Originale entlehnt sind:

Le Ciel aſſiſte enfin, lors que moins on l'eſtime;
Il preſſe la vertu, mais iamais ne l'opprime.
Euphraſte, mon credit vous obtiendra du Roy
Plus qu'il ne vous fit perdre & des biens, & d'employ,
Venés; allons fermer auecques la iournée
Le glorieux traicté de ce double Hymenée;
Et puis qu'enfin le ſort eſt fauorable a tous,

Digitized by Google

Celie oubliés tout, mes fils embraſſés vous
— — — — — — — — — — — — — — —
Que ſur Ergaſte encor cette grace s'eſtende etc.[29])

Wie man sieht, wird auch der verräterische Ergaste, den Rotrou ganz vergessen hatte, begnadigt. Von der letzten italienischen Scene, worin der Parasit und Panimbolo ihrem vornehmen Spiessgesellen ihre Glückwünsche zu der — wir dürfen wohl sagen, seinerseits unverdienten — günstigen Wendung der Dinge darbringen, hat der französische Dichter keinen Gebrauch gemacht.

Aus der Vergleichung ergiebt sich wohl mit Sicherheit, dass Rotrou in der Hauptsache nur freier Übersetzer seines italienischen Vorbildes ist. Am selbständigsten zeigt er sich noch im III., am sklavischsten im I. und II. Akte. Das Stück hat in seinem französischen Gewande vielleicht etwas von seiner früheren Lebhaftigkeit und Kraft eingebüsst, aber es hat auch manche störende Rauheit, manche Ecke verloren; es ist edler, feiner und zugleich schmucker geworden. Es hat unter den Händen der Franzosen, alles zusammen genommen, gewonnen.

Das Lob, das wir den *Fratelli Rivali* spenden zu dürfen glaubten, gebührt billigerweise auch der französischen Nachahmung, wenn man diese an und für sich allein betrachtet. Um so unbegreiflicher erscheint es daher, dass die Mehrzahl derjenigen, die sich mit Rotrou mehr oder minder eingehend befasst haben, sie kaum erwähnen. Nicht nur die Geschichtschreiber der französischen Litteratur, selbst wenn sie wie Sainte-Beuve und Lotheissen eine kurze Epoche behandeln, sondern auch die, welche, wie Guizot, Jarry, Person, Clement de Ris, Hémon u. s. w., Rotrou zum Gegenstand besonderer Forschungen machten, erwähnen dasselbe kaum, geschweige denn, dass sie sich zu einem Urteil über dasselbe herbeiliessen. Man betrachtete „Celie", durch das spanische Colorit verführt, als die Nachbildung irgend eines von den zahllosen phantastischen Produkten Iberiens, über welche man jenseits des Rheins insgemein ja sehr geringschätzig denkt. Nur bei den älteren Historikern des französischen Theaters finden wir die Inhaltsangabe oder wenigstens eine kurze, freilich meist sehr ungünstig lautende Kritik. *Beauchamps* (II p. 113) findet „Celie" noch *„presque paſſable et regulière"*; *Parfaict* (VI, 326) urteilt schon *„faible pièce et nullement*

[29]) Hierzu Porta:

D. Rod. . . . . giudico che l'immenſo Iddio gouerni queſte coſe con ſegreta e certa legge de'fati . . . . . —

D. Rod. . . . . per uoi, Eufr. caro, ſcriuerò & ſupplicherò ſua Maeſtà, che ui ſi reſtituiſca quello che ingiuſtiſſimamente ui è ſtato tolto. —

D. R. Olà, ordinate che Leccardo ſia libero; ma mi par hoggimai tempo che queſti felici ſpoſi & amanti, dopo tanti trauagli, colgano il deſiato frutto degli diſperati loro Amori.

Digitized by Google

comique", *Mouhy* (*Tablettes* 46 und *Hist.* I, 85) kopiert wie gewöhnlich *Beauchamps* und *Parfaict* zugleich: „*assez régulière, mais foible & nullement comique*"; die *Bibliothèque du Théâtre français* (II, 249) versteigt sich gar zu dem fürchterlichen Ausspruch: „*Je ne crois pas avoir fait l'extrait d'une pièce plus mauvaise que celle-ci: elle est sans intrigues, sans intérêt et mal écrite*".

Alle diese Urteile darf man als einseitig und ungerecht bezeichnen.[30]) Rotrou's Tragi-comédie ist zwar kein Meisterwerk; Originalität, wie wir sahen, besitzt sie gar keine, aber das Verdienst einer fliessenden, schön versifizierten, wirkungsvollen Bearbeitung kann ihr nicht abgesprochen werden. Will man etwas tadeln, so ist es, dass Rotrou im V. Akte seinem Vorbilde zu getreu folgte. Was bei dem Neapolitaner zu verteidigen, zu begreifen war, der Gesinnungswechsel der Personen, lässt sich bei den Franzosen nicht entschuldigen.

---

[30]) Dem Urteil der *Bibl. d. Th. f.* kann um so weniger Gewicht beigelegt werden, als die Inhaltsangabe eine nur sehr oberflächliche Kenntnis des Stückes seitens des Verfassers verrät: Der Vizekönig von *Salerno* erscheint bei ihm als Vizekönig von Neapel, *Ergaste* heisst *Agaste*, verschiedene wichtige Umstände sind ausgefallen und dafür Dinge eingeschoben, die im Stücke nicht vorkommen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Quelle

von

LA SOEUR

Comédie.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nicht lange nach der „Celie“ verfasste Rotrou sein berühmtestes Lustspiel

La Soeur. [1])

Gespielt wurde es, nach den Brüdern Parfait, 1645 [2]), aus dem Drucke kam es jedoch erst 1647. [3])

Auch hierfür hat ihm Porta das Material geliefert und zwar mit einem Lustspiel, das den gleichen Titel führt, ich meine die *Comedia nuova*

La Sorella [4]),

welche (nach Quadrio V,90) schon 1584 gedruckt worden ist. Wie weit die Abhängigkeit Rotrou's von seinem Vorbilde geht, das wird

---

[1]) *La* | *Soeur* | *Comedie* | *de* | *Mr. de Rotrov* (Vignette) | *A Paris* | *Chez Anthoine Sommaville dans la* | *petite Salle du Palais, à l'Escu de France* 1647 | *Avec Privilege dv Roy* 4°. — Da das Privilege *T. Quinet* erteilt ist und dieser, ausser *Sommaville*, noch *A. Courbé* teilnehmen liess, so müssen 3 Ausgaben (vielleicht nur Titelausgaben) existieren. Die von *Quinet* beschreibt *Beauch.* (II 113), die von *Courbé* die *Bibliotheque de la Vallière* VIII B., S. 49. Das mir vorliegende Exemplar hat 130 S. Nach *Beauchamps* (*Recherches* II,113) und *Bibl. du Théâtre français* (II,158) soll auch das Stück unter dem Titel „*la Soeur généreuse*“ erschienen sein, ein Titel, der durchaus nicht zum Inhalt passt. Sollten sich die Verfasser der beiden Werke nicht geirrt haben? Es erschien im gleichen Jahre eine „*Soeur généreuse*“ von *Claude Boyer* (*Beauchamps* II, 231 und *Biblioth. du Th. fr.* III, 27) und diese dürfte Veranlassung zum Irrtum gegeben haben. In der Angabe der *Bibliotheque du Th. fr.* „*Tragi-Comédie dediée a Mademoiselle E . . . de R . . . .*“ liegt vielleicht der Schlüssel zu dem Missverständnis. Die Initialen scheinen *Beauchamps* oder gar einen noch älteren Bibliographen, den die beiden jüngeren kopierten, irre geführt zu haben.

[2]) Nachdem das *privilège* vom 19. *février* 1646, also vom gleichen Tage als dasjenige von *Celie*, datiert ist, so ist das späteste Datum für das Aufführungsjahr 1645. Ob die *Parfait* noch einen anderen Anhaltspunkt für das Datum hatten, wissen wir nicht. Da Rotrou, von 1635 an, auf die Aufführung seiner Stücke durchgehends rasch deren Druck folgen liess, so verdient die Angabe Glauben.

[3]) *achevé d'imprimer le* 3 *septembre* 1646.

[4]) Mir liegt die folgende Ausgabe vor. *La Sorella* | *Comedia* | *nuova* | *di Gio. Battista della Porta* | *Napolitano.* | *Dedicata* | *Al Molto Magnifico Sig. Giovan Giunio Parisio* | *Con Privilegio.* | *In Venetia* 1607. | *Appresso Giovanni*

Digitized by Google

ersichtlich sein, sobald man den Inhalt des italienischen Stückes kennen lernt. Ich lasse also gleich den Auszug folgen.

Die Eröffnungsscene zeigt uns den Jüngling Attilio im lebhaften Gespräch mit seinem Diener Trinca:

„Attilio. Und er sagte Dir, dass mein Vater Pardo mich mit Sulpizia verlobt habe.

Trinca. Und er sagte mir, dass Ihr Vater Pardo Sie mit Sulpizia verlobt habe.

Att. Und meine Cleria mit dem Capitano?

Tr. Und Ihre Cleria mit dem Capitano.

Att. Und dass die Hochzeit diesen Abend stattfinden soll?

Tr. Und dass die Hochzeit diesen Abend stattfinden soll."

Der verliebte Jüngling in der verzweifelten Lage, die Geliebte zu verlieren und ein ungeliebtes Mädchen heiraten zu müssen, beschwört sein Echo Trinca, einen Plan zur Beseitigung der ihm drohenden Gefahr auszusinnen, wozu dieser sich nach einigem Sträuben, in der Art der Plautinischen Schelmensklaven, bereit erklärt. Attilio's Freund, Erotico, meint Trinca, könnte dabei treffliche Dienste leisten. Beide entfernen sich, um diesen Freund aufzusuchen. Kaum sind sie fort, so erscheint der von ihnen Gesuchte. Ein inniges Liebesverhältnis fesselt ihn an Sulpizia, mit deren Amme er eben (2. Sc.) zusammentrifft. Diese namenlose Vertraute seines Mädchens schildert ihm die Angst und Verzweiflung ihrer Herrin über die von ihrem Oheim Orgio auf den kommenden Abend festgesetzte Heirat mit Attilio. Sie verhehlt ihm nicht, dass die Geliebte gleichzeitig von Eifersucht geplagt werde; denn Cleria, so habe sie gehört, sei ihm als Gattin zugedacht. Erotico beteuert seine unwandelbare Liebe und sendet seinem Mädchen Worte des Trostes. Versunken in Betrachtungen über den Unbestand der Freundschaft und das Schwinden der Treue in der Welt, wird Erotico (3. Sc.) von Attilio und dessen Diener aufgefunden. Er empfängt den Freund mit bitteren Vorwürfen über seine vermeinte Treulosigkeit und beschwört ihn, Sulpizia nicht zu heiraten. Attilio überzeugt ihn, wie wenig er an diese Heirat denke, dadurch, dass er ihm die Geschichte seiner Liebe zu

Alberti 12° 139 S. Die älteste Ausgabe (von *Quadrio l. c.* angeführt) erschien „*in Napoli per Lucrezio Nucci* 1584 12°". Eine weitere Ausgabe führt *Fontanini* an (I,376): *in Napoli per Lucrezio Nucci* 1604. Ich habe noch die Ausgabe der gesammelten Komödien *Porta's* benützt, wo das Stück im III. Bande das zweite — jedes Stück ist separat paginiert — ist und 127 Seiten in Anspruch nimmt. Dass diese Ausgaben nicht die einzigen sind, dass manche in Folge der Beliebtheit des Autors oder vielleicht auch der kleinen Zahl von Exemplaren einzelner Auflagen buchstäblich aufgebraucht worden sind, scheint mir sehr wahrscheinlich. Sagt doch *Fontanini* (I,376) gerade bei Porta: *Di queste Commedie* XIV *del Porta . . . ci sono molte edizioni.* Und *Ap. Zeno* bemerkt hierzu: *Quantunque . . . . . ci sieno varie ediz. non senza molto stento e dispendio si potevano nonpertanto mettere insieme.*

Digitized by Google

Cleria erzählt. So erfährt denn Erotico und so erfahren zugleich wir mit ihm Folgendes:

Pardo, Attilio's Vater, stand früher als Truchsess *(scalco)* im Dienste der Königin Bona[4b]) von Polen. Sein Sohn befand sich bei ihm, während seine Gattin Costanza und seine Tochter Cleria zu Hause in Nola, — wo unsere Handlung spielt — weilten. Um ein behaglicheres Dasein zu führen, beschied Pardo die beiden zu sich. Unglücklicherweise fielen sie auf dem Meere in die Hände der unvermeidlichen Türken und wurden, wie dem bekümmerten Gatten und Vater berichtet wurde, als Sklavinnen nach Konstantinopel gebracht. Jahre vergingen, da erhielt er von seiner Gattin die Nachricht, dass sie die Sklavin eines Pascha's sei und dass Cleria ausserhalb Konstantinopels in der Sklaverei schmachte. Pardo, der indessen längst nach Nola heimgekehrt war, schickte alsbald den Sohn mit 300 Scudi dorthin, um beide auszulösen. Zu Venedig angekommen, verliebte sich der Jüngling im Hause eines Neapolitaners Namens Pandolfo, bei dem er, gleich anderen Neapolitanern, logierte, in ein reizendes Mädchen, Namens Sofia, zahlte dem Wirt 200 Ducati, um welche dieser die Schöne von den Türken losgekauft hatte — abermals ein Türkenraub — und heiratete sie. Gefühle für die in der Knechtschaft seufzende Mutter und Schwester haben nun im Herzen des verliebten Attilio keinen Platz mehr. Er schreibt auf Anraten seines ihn begleitenden Dieners Trinca dem Vater, dass Costanza gestorben sei und dass er nur Cleria habe loskaufen können, und bringt, ohne Konstantinopel gesehen zu haben, seine Sofia als angebliche Cleria in's väterliche Haus.

Erotico atmet bei dieser Erzählung auf und erkennt, wie unrecht er dem Freunde gethan. Beide haben gleiches Interesse, dass die geplante Heirat nicht vor sich gehe. Aber, was thun? Der schlaue Trinca hat rasch eine Intrigue ersonnen, um beiden zugleich zu helfen, einen Plan, so verwegen, dass Trinca sich keinen Augenblick verhehlt, dass, im Falle einer Entdeckung, ihm der Galgen gewiss ist. Erotico, darauf läuft der Plan hinaus, solle sich, um den Capitano zu verdrängen, als Bewerber um die Hand

---

[4b]) *Bona*, Tochter des Herzogs *Giovanni Galeazzo Sforza* von Mailand, wurde 1518 mit Sigismund I. von Polen vermählt. Sie war die Mutter von König Sigismund August. Ein ränkesüchtiges, vor keiner That zurückschreckendes Weib wird sie u. a. beschuldigt, ihre Schwiegertochter *Barbara v. Radziwill* vergiftet zu haben. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie in Italien, woselbst sie (in Apulien) 1558 starb. Italienische Dichter — im Zeitalter *Pietro Aretino's* war alles möglich — haben sie als Tugendmuster gepriesen. So widmete ihr der 15jährige Blinde von *Hadria*, *Luigi Grotto*, gelegentlich ihres Aufenthaltes in Venedig (1556) einen Sonettenkranz. — Die Erwähnung Bona's dürfte übrigens auf die Entstehungszeit des Stückes führen. Wenn *Pardo* vor 1550 — als Bona noch in Polen weilte — seine Frau zu sich berief, so kann, da unsere Handlung 20 Jahre später spielt, für die Entstehungszeit keine spätere Zahl als 1570 herauskommen. *La Sorella* gehört also, was sich auch aus anderen Momenten ergiebt, zu den ältesten Dichtungen *Porta's*.

Digitized by Google

der Pseudo-Cleria bei Pardo melden. Er müsse leicht den Sieg über den lächerlichen Nebenbuhler davon tragen, wenn er, gleich diesem, das Mädchen ohne Mitgift zu nehmen verspräche. Attilio solle sich scheinbar dem Wunsche des Vaters fügen und Sulpizia heiraten. Die Heirat beider Paare, welche ein als Priester verkleideter Freund vornehmen werde, bleibe Scheinehe bei Lebzeiten der Alten und werde erst nach deren Tod in entsprechender legitimer Weise vorgenommen. Indessen könnten die jungen Herren, in einem Hause zusammenwohnend, ihre vermeinten Frauen insgeheim gegenseitig austauschen. Der tollkühne Plan gefällt und es wird ohne Zaudern beschlossen, ihn auszuführen.

Erotico entfernt sich und es erscheint (4. Sc.) Cleria. Liebesbetheuerungen zwischen ihr und Attilio. Er beruhigt die über ihre schwierige Lage Geängstigte. Beide gehen weg und lassen Trinca zurück, welcher alsbald (Sc. 5) die verabredete Intrigue bei Pardo ins Werk zu setzen beginnt. Dieser äussert seine Unzufriedenheit über das seit der Rückkunft aus der Türkei gänzlich geänderte Betragen des Attilio. Früher dem Studium ergeben, dabei ein eifriger Kirchengänger, kurz, ein wohlgesitteter, musterhafter Jüngling, fröhne er jetzt dem Müssigange und selbst in die Kirche komme er nicht mehr. „Wer mit Hinkenden umgeht," erwidert ihm Trinca, „lernt zuletzt hinken". Attilio komme aus der Türkei, wo man nicht in die Kirchen gehe; denn die Türken seien bekanntlich schlechte Christen; und auf Bücher gebe man dort nicht viel. Diejenigen, die sich damit beschäftigten, hiessen *Catamelechi* d. h. *„huomini di poco conto"* (unbedeutende Leute).

Ein weiteres Bedenken Pardo's ist Attilio's Verhalten zu seiner Schwester. Nicht nur lachen und flüstern sie sich den ganzen Tag in seiner Gegenwart zu, als ob sie sich über ihn (Pardo) lustig machten, sondern sie herzen und küssen sich in der unpassendsten Weise ab. Trinca hat hierfür die Entschuldigung, dass die Lehre Muhamed's solche innige Liebe zwischen Geschwistern vorschreibe, diese Liebe bezeichne man mit dem Worte *Tubalch.* Pardo bereut es bitter, den Sohn nach der Türkei geschickt zu haben, er verwünscht die Reise, die Türkei und den Trinca noch obendrein. Doch dieser weiss ihn geschickt auf die Heirat seiner Kinder zu bringen und besänftigt ihn durch die Versicherung, Attilio sei so froh über die Verbindung mit Sulpizia, dass er kaum den Abend erwarten könne. Dann weiss er den Capitano in Pardo's Augen zu discreditieren, einmal indem er dessen Alter, Gebrechen und schlimme Eigenschaften hervorhebt und dann durch die Mitteilung, dass der Parasit Gulone, welcher den Capitano dem Pardo gerühmt und empfohlen, beleidigende und unwahre Äusserungen über ihn (Pardo) gethan habe. Zugleich schlägt der Diener den Erotico als Schwiegersohn vor, der auch bereit sei, Cleria, wie der Capitano, ohne Mitgift *(senza dote)* zu nehmen. Pardo geht

Digitized by Google

freudig auf den Tausch ein und beide entfernen sich, um die entsprechenden Veranstaltungen zu den beiden Hochzeiten zu treffen.

II. Akt.

Dieser Akt wird durch den in der letzten Scene bereits genannten Schmarotzer Gulone eröffnet. In seinem Monolog zeiht er die Natur der Feindseligkeit gegen den Menschen, weil sie ihm zwei Ohren, zwei Augen, zwei Arme, aber nur einen Mund gegeben, weil sie des Menschen Eingeweide 50 Spannen lang, seinen Gaumen aber nur 3 Finger breit habe werden lassen. In der 2. Scene kommt der Capitano Trasimaco, Cleria's gewesener Bräutigam, dazu und nun hören wir ein Gemisch von Redomontaden und Magen- und Kehlelamentationen. Beide Scenen sind überflüssig. In der 3. Scene erzählt Trinca, der mit dem Parasiten allein zusammentrifft, diesem, dass der Capitano ihn bei Pardo verläumdet habe, so dass ihm eine fürchterliche Züchtigung bevorstehe, falls er in des letzteren Hände falle. Der Parasit entflieht, um sich zu verbergen. Nachdem Trinca so Zwietracht zwischen Gulone und dem Capitano, sowie zwischen ersterem und seinem Herrn (Pardo) gesäet, beschliesst er, auch noch den Capitano zu bearbeiten.

Erotico trifft in der folgenden Scene (der 4.) mit Sulpizia's Amme zusammen. Plötzlich sieht er Pardo erscheinen und, um nicht den Verdacht desselben zu erregen, fordert er die Amme auf, sich schleunigst zu entfernen. Diese gehorcht zum Scheine, aber argwöhnisch über den raschen Abschied, kehrt sie zurück und lauscht abseits auf das Gespräch, das sich zwischen Pardo und dem Jüngling entspinnt. So hört sie denn, wie Erotico sich als den reichsten bezeichnet, wenn er Cleria *„senza dote“* heiraten könne, hört, wie Pardo ihn als Schwiegersohn begrüsst, wie Erotico, von dem Alten an sein früheres Verhältnis zu Sulpizia erinnert, alle Neigung für diese abschwört. Sie bricht *à part* in Verwünschungen über den treulosen Liebhaber aus, besonders als Erotico selbst, um seine Gleichgiltigkeit zu zeigen, die rohesten Flüche über das arme Mädchen loslässt. Diese abgeschmackte Stelle lautet:

Pardo. *Tal, che poſſo aſſicurarmi, che non amate Sulpitia?*
Erot. *Di gratia, caro padre, non me la nominate più, ſe non volete che la beſtemmi.*
Balia. *O pouera Sulpitia difamata, beffata, e beſtemmiata.*

* * * * * * * * * * * *

Erot. *O maladetta ſia Sulpitia!*
Bal. *Tu ſolo, e chi generotti!*
Erot. *Che foſſe morta!*

Digitized by Google

Bal. Tu uccifo e morto!
Erot. E fquartata!
Bal. E tu fatto in mille pezzi!

Nunmehr erteilt Pardo seine endgiltige Zustimmung und geht mit dem Schwiegersohn weg. Jammermonolog (Sc. 5) der zurückbleibenden Amme über die Schlechtigkeit der Welt, die Treulosigkeit des Erotico u. s. w. Endlich entfernt sie sich. Trinca erscheint nun (6. Sc.) mit dem Capitano und sich stellend, als ob er ihn nicht kenne, erzählt er scheinbar harmlos alles erdenkliche Böse, das angeblich Gulone über ihn gesagt hat, sodass Trasimaco in eine furchtbare Wut gegen den Schmarotzer gerät.

III. Akt.

Der alte Pedolitro tritt mit seinem Sohn auf. Während der letztere vorerst als stumme Person zu denken ist, bekundet jener in einem kurzen Monolog seine Freude, dass er von einer anstrengenden Reise wieder heimgekommen sei. Hätte er nicht seinen einzigen vor vielen Jahren von den Türken geraubten Sohn loskaufen müssen, so würde er sich nicht von der Heimat entfernt haben; denn das Reisen hat er nur von der unangenehmsten Seite kennen gelernt. Zu ihm kommt (2. Sc.) sein alter Freund Pardo, der ihn kaum erkennt und zu seinem nicht geringen Erstaunen von ihm erfährt, dass seine Frau Costanza in Konstantinopel noch lebe und ihn grüssen lasse, dass dagegen seine Tochter Cleria seit 10 Jahren verschollen und sehr wahrscheinlich todt sei. Pardo schüttelt ungläubig den Kopf und entgegnet jenem, Cleria befinde sich seit einigen Monaten in seinem Hause und was Constanza betreffe, so wisse er durch seinen Sohn Attilio, den er behufs Auslösung von Frau und Tochter nach Konstantinopel gesandt, dass sie seit 4 Jahren todt sei. Alles Lug und Trug, meint Pedolitro; denn er habe die letzten 4 Jahre mit Costanza in der türkischen Hauptstadt verkehrt und weder von Pardo's Sohn noch von dessen Diener etwas gehört. „Als ob Konstantinopel eine Stadt wie Nola sei," spöttelt Pardo, „wo man von der Ankunft jedes Fremden hört". Wenn Konstantinopel auch eine unermesslich grosse Stadt ist, versetzt Pedolitro, so sehen sich doch alle Christen an den Sonntagen in der St. Sophienkirche". Als auch dieses Argument nichts fruchtet, so weisst Pedolitro einen Brief vor, den Costanza ihm selbst mitgegeben. Pardo erkennt voller Entzücken die Schriftzüge seiner unvergesslichen, langbeweinten Lebensgefährtin und weiss nun nicht, wem er glauben soll, dem Sohne oder dem Freunde. Er lässt Cleria rufen (Sc. 3), welche in eine leicht begreifliche Verlegenheit geräth, als sie hört, dass der Mann, mit dem sie sprechen soll, aus der Türkei kommt. Doch

Digitized by Google

fasst sie sich rasch und bestreitet keck genug seine Angaben. Pedolitro hat in ihr die Sklavin wiedererkannt, die ihn vor 2 Jahren (?) bei Pandolfo zu Venedig bediente und sagt ihr das ins Gesicht. Das Mädchen stellt es entschieden in Abrede, doch entgeht es nicht den beiden Alten, dass sie bald bleich, bald rot wird, sich beim Antworten verwirrt, kurz, Zeichen grosser Verlegenheit verrät. Pedolitro, von Pardo zu Gast gebeten, entfernt sich einstweilen auf kurze Zeit, um sich nach seinen Verwandten umzusehen und lässt seinen Sohn zurück. Pardo ist in grosser Aufregung. Er hat Verdacht geschöpft und die Erwägung, dass sein Diener Trinca, der grösste Schurke und Galgenkandidat, bei der Sache beteiligt ist, verstärkt noch seinen Argwohn. Eben kommen Sohn und Diener (4. Sc.) daher und er fällt mit der Frage über sie her, wer ihnen denn gesagt habe, dass Costanza gestorben und Cleria noch am Leben sei und wann sie denn eigentlich in Konstantinopel gewesen seien? Noch haben sie nicht geantwortet, so überrascht er sie mit den Nachrichten, die er soeben von seinem alten Freunde empfangen. Attilio ist nahe daran, den Kopf zu verlieren, aber Trinca bietet Pardo keck die Stirne und erklärt Pedolitro's Behauptungen für Lügen. Er erbietet sich, dessen zurückgebliebenen Sohn, der nur türkisch spricht, in dieser Sprache über die Angegelegenheit zu befragen, und thut das sofort zur grössten Freude Attilio's im elegantesten, improvisierten Türkisch:

Trinca . . . Cabrasciam ogni boraſ enbusaim Constantinopla.
Att. O buon Trinca, ò illustriſſimo Trinca!
Turco. Ben belmen ne ſenſules.

Die Antwort des Türken lautet nach Trinca's Übersetzung: Sein Vater sei nie in Konstantinopel gewesen. Auf Pardo's Frage, wo er ihn, den Sohn, denn losgekauft habe, hören wir Trinca wiederum mit dem Türken sprechen:

Trinca. Carigar camboco ma io oſſaſando.
Turco. Ben ſem belmem.

Die Antwort wird verdolmetscht: Er sei in Negroponte gewesen. Trinca vermittelt die weitere Frage Pardo's, auf welchem Wege sie nach Italien gekommen seien:

Trin. Oſſaſando nequei nequet peter leuar coſir Italia.
Tur. Sachina buſumbaſce agrirſe.

Die letzten Worte des jungen Türken lauten nach Trinca's Übersetzung: Sie seien zu Wasser gekommen und haben Venedig gar nicht berührt. Pardo ist nun vollständig überzeugt, dass Pedolitro ihn belogen hat und dass der Brief gefälscht ist. Jener müsse das, meint Pardo, im Zustande der Trunkenheit gethan haben, eine Vermutung, worüber Trinca sich augenblicklich durch eine Frage an den Türken Gewissheit verschafft:

Trin. Stati cacus naincon catalai nulai
Tur. Vare hecc.

Nach Trinca's meisterhafter Übersetzung bedeuten diese zwei

Digitized by Google

Worte, Pedolitro sei kurz zuvor in eine Wirtschaft auf der Reise nach Nola eingekehrt, habe viel getrunken, sei fast auf dem Wege hingefallen und könne auch jetzt nur schwer seine Beine bewegen. Auf Pardo's verwunderte Frage, wie er das alles mit zwei Worten ausdrücken konnte, erwidert der nie verlegene Scheim, dass die türkische Sprache in wenigen Worten viel sage. Pardo's Zweifel sind beseitigt. Er schickt Attilio und Trinca fort, um Erotico und Orgio für den Abend einzuladen und empfängt den eben zurückkommenden Pedolitro (5. Sc.) mit Vorwürfen. Da des letzteren eigener Sohn, wie Pardo sagt, seine Angaben bestreitet, so wendet sich der Vater, als er hört, dass Trinca mit ihm türkisch gesprochen habe, mit türkischen Fragen an denselben. Ich will auch diese türkischen Sprachproben hier niederschreiben:

Pedol. . . . *Jeruſalas adhuc moluc acoceras mariſco viſcelei huuihauete carbulah.*

Tur. *Erecercheter biradam suledi, ben bel men ne sulodii.*

Diese Antwort übersetzt er Pardo dahin, dass allerdings Jemand mit dem Sohne gesprochen, dass dieser ihn aber nicht verstanden habe. Auf die weitere Frage Pardo's, warum sein Sohn denn geantwortet habe, wechseln Vater und Sohn folgende Worte:

Ped. *Accian ſembiliir belmes mic sulmes.*

Tur. *Acciam ben cioch ſoler ben ſen belmen ſen cioch ſoler.*

Pedolitro erläutert: Obgleich sein Sohn wiederholt versicherte, dass er jenen nicht verstehe, habe er ihn immer noch angeredet. Pardo, so behauptet nun Pedolitro, sei von seinem Diener abermals an der Nase herumgeführt worden. Vater und Sohn entfernen sich und lassen uns zum Abschied noch eine kleine Probe von Türkisch hören:

Ped. *Ghidelum auglancic*

Tur. *Ghidelum baba.*

Pardo bleibt in nicht gerade angenehmer Laune zurück. Er sieht, dass seine Leichtgläubigkeit dem Schurken von Diener ein leichtes Spiel geboten und er ermangelt nicht, sich selbst diejenigen Epitheta beizulegen, die sein Verhalten entschieden verdient: *il più balordo, ſtordito, goffo e ſcimunito* etc. Er schämt sich, dass er nicht hinter die Streiche des Sohnes gekommen, zu welchen vermutlich eine Liebschaft desselben die Veranlassung gegeben und beschliesst, an dem schurkischen Diener Rache zu üben. Unglücklicherweise fällt er noch vor seinem Weggange dem schwadronierenden Capitano in die Hände (6. Sc.), dessen Prahlereien er nur mit Mühe sich entreisst. Die 7. Scene zwischen Capitano und Trinca, die 8., in welcher Gulone dazukommt und die 9., in welcher der Bramarbas mit Trinca wieder allein ist, sind episodisch und zeigen uns hauptsächlich die Feigheit des Soldaten. Für die eigentliche Handlung sind sie — wenn auch lustig und witzig genug — überflüssig und unterlasse ich daher die nähere Inhaltsangabe.

Digitized by Google

IV. Akt.

Costanza, aus türkischer Gefangenschaft nach 20 Jahren freigekommen, freut sich in einem Monolog, die heimatliche Erde wieder zu sehen. Sie hofft, Pardo, ihren Gatten, und Attilio, ihren Sohn, lebend zu finden; dann will sie gerne Fortuna die 20 Jahre Knechtschaft und den Verlust ihrer Tochter Cleria verzeihen. Sie sieht einen Jüngling daher kommen und will ihn nach ihren Angehörigen fragen. Es ist (2. Sc.) aber Attilio, dem Trinca auf dem Fusse folgt. Es führt zur Erkennung. Aber Attilio bezeugt wenig Freude über die Ankunft der Mutter, die seine angesponnene Intrigue durchkreuzt. Wie wird es ihm ergehen, wenn die Mutter in der vermeinten Tochter eine Fremde findet? Vom Vater hat er sicherlich Enterbung zu erwarten. Nach einigem Zaudern berichtet Attilio, von der liebenden, zärtlichen Mutter ermuntert, die Geschichte seiner Liebe, und Costanza, weit entfernt, über den Mangel an Kindesliebe bei Attilio verletzt zu sein, der das zu ihrer Befreiung bestimmte Lösegeld zum Loskauf der Geliebten verwendet hatte, verspricht grossmütig, seine Intrigue zu unterstützen und Pseudo-Cleria als wirkliche Cleria anzuerkennen. Nun umarmt und küsst der Sohn die Mutter mit grösster Liebe: *Madre, cara sopra tutte le madri — — . madre che due volte dai la vita al tuo figliuolo . . .* ruft er entzückt. Der alsbald herbeigerufene Pardo empfängt die Gattin (3. Sc.) mit nicht minder grosser Zärtlichkeit. Cleria, die von Trinca bereits unterrichtet worden, erscheint (4. Sc.) sodann auf des Vaters Geheiss. Sie, sowohl als Costanza sinken ohnmächtig hin, als sie sich gegenseitig sehen. Jedoch erholen sie sich schnell und Pseudo-Cleria stürzt in die Arme ihrer Mutter. Die Liebkosungen und Thränen Beider sind so natürlich, ihr Verhalten so ganz der Sachlage angemessen, dass Attilio und Trinca über die Geschicklichkeit der Damen höchlich erstaunen. Mit Costanza allein (5. Sc.) drücken sie daher ihre Bewunderung über die so natürliche Verstellung aus. Wie gross ist aber Attilio's Entsetzen, als er erfährt, dass es keine Verstellung gewesen, dass das Mädchen in allem Ernste seine Schwester Cleria ist. Verzweiflung des Jünglings, der den Tod suchen will, weil Cleria, von der er nicht lassen kann, nicht mehr die seine bleiben darf. Vergebens sucht ihn die Mutter zu trösten. Sie gerät selbst in Verzweiflung, begiebt sich jedoch zu ihrem Gatten, damit dieser nicht Verdacht schöpfe. Erotico, der nach ihrem Weggang erscheint (Sc. 6), wird die furchtbare Nachricht mitgeteilt. Auch er bemüht sich vergebens, den fassungslosen, verzweifelnden Jüngling zu beruhigen. Zuletzt schleppt er ihn buchstäblich mit in sein Haus, um ihn einer Stätte zu entziehen, die fortwährend seine Aufregung vergrössern muss.

Während unser Lustspiel in den letzten Scenen eine hochtragische Wendung nahm, versetzt uns der Dichter in der 7. Scene

Digitized by Google

wieder in eine derbkomische Situation durch das Gespräch zwischen dem Parasiten Gulone und Pardo. Nach dieser ganz nutzlosen Scene erscheint Sulpizia (8. Sc.) am Fenster. Durch die Amme von der Untreue und wahrscheinlich von den rohen Äusserungen ihres Geliebten in Kenntnis gesetzt, empfängt sie diesen, der sie eben zärtlich begrüsst, mit den bittersten Schmähungen. Vergebens sucht sich der verblüffte Jüngling, der auf einen solchen Empfang nicht gerechnet hatte, gegen ihre Vorwürfe zu verteidigen. Er findet keinen Glauben; sie überschüttet ihn mit Ausdrücken, die nicht nur unweiblich, sondern geradezu roh sind und ein würdiges Seitenstück zu den oben angeführten ($II_{,4}$) Äusserungen Erotico's über sie bilden:

Sulp. Toglitimi dinanzi, brutto cane.

oder später

Sulp. Tolto ti fia quel cuore fallace e disleale da quel petto . . . dove non fi couano mai, fe non inganni, e tradimenti; e quella lingua traditrice e bugiarda, la quale ufi fe non per ingannar coloro, che fi fidano in quelle tue parole.

Zuletzt spuckt sie vor ihm aus und lässt ihn stehen. Nicht besser ergeht es ihm bei der Amme (9. Sc.), ohne dass es dem Trostlosen gelingt, Aufschluss über das rätselhafte Benehmen der Beiden zu erhalten.

Unglücklicherweise wurde die Amme von Orgio, ihrem Herrn, mit Erotico sprechend, betroffen, so dass sie, als Verführerin des Mädchens, von ihm heftige Vorwürfe zu hören bekommt (10. Sc.) und zuletzt bei den Haaren geschleift und mit dem Stocke bearbeitet wird. Unter dem Wehegeschrei und Hilferufen der Amme und den Scheltworten des wütenden Orgio schliesst der Akt.

V. Akt.

Die Amme, über die Mishandlungen, die ihr von seiten Orgio's zu teil geworden, erbosst, beschliesst in einem Monolog (Sc. 1), sich an ihm durch Mitteilung eines Geheimnisses, das jenen materiell und moralisch empfindlich schädigen muss, zu rächen. Interesse an der Sache hat ihr Nachbar Pardo. Sie begiebt sich also zu diesem (Sc. 2) und teilt ihm das Geheimnis mit. Es läuft darauf hinaus, dass Cleria nicht Cleria, sondern Sulpizia, und umgekehrt, Sulpizia die ächte Cleria ist. Man sieht, worauf der Dichter hinzielt. Als Cleria geboren wurde, so erklärt die Amme dem staunenden Pardo, wurde sie, wie er wohl wisse, einer armen Nachbarin, nämlich der Gattin eines gewissen Filogone zur Pflege übergeben. Diese nun, welche selbst ein Töchterlein gleichen Alters hatte, vertauschte, um ihrem eigenen Sprössling eine glänzende

Digitized by Google

Zukunft zu sichern, die Kinder, stillte ihr eigenes Kind Sulpizia unter dem Namen Cleria und übergab Cleria unter dem Namen Sulpizia unserer Amme zur Pflege. Als ihnen nun später Reichtümer zufielen, würde sie gerne ihr Töchterchen heimgeholt und die Sache eingestanden haben, allein die Türken machten ihr einen Strich durch die Rechnung, als sie das Kind zusammen mit Costanza raubten. Aus Kummer darüber starben beide Eltern. Filogono hinterliess sein Vermögen seinem Bruder Orgio mit der Bestimmung, dass, wenn die ächte Sulpizia aus türkischer Gefangenschaft heimkehre, er ihr 10 000 Dukaten Heimsteuer auszuzahlen habe, andernfalls jedoch der Pseudo-Sulpizia (Cleria) nur 2000 Dukaten. Ihre Rache, so schliesst die Amme, bestehe nun darin, dass der alte geizige Orgio jetzt, wo die Sache an den Tag komme, 8000 Dukaten mehr auszahlen müsse. Dem immer noch zweifelnden Pardo giebt sie ein Muttermal des Mädchens an, dass sie bemerkt hat und dessen sich der Alte auch noch erinnert. Nun wird ihm klar, warum ihn stets eine unerklärliche Neigung zu dem Mädchen hingezogen, so dass er sie stets als Schwiegertochter gewünscht hatte, selbst ohne Mitgift, und warum Orgio sich so sehr gesträubt, die vermeintliche Sulpizia mit Attilio zu vermählen. Er bietet der Amme eine Zufluchtsstätte in seinem Hause an und begiebt sich zu dem Notar, der Filogono's letzten Willen niedergeschrieben hatte. Gleich nach seinem Weggange erscheint (3. Sc.) Orgio. Er bereut, dass er sich vom Zorn hat fortreissen lassen, eine langjährige Dienerin seines Hauses, die dazu um ein wichtiges Geheimnis weiss, so hart zu züchtigen. Nachdem er sie längere Zeit mit Pardo sprechen und diesen sich dem Hause des Notars hat nähern gesehen, kann er nicht zweifeln, dass die Alte das Geheimnis verraten. Es bangt ihm nun vor Pardo. Eben kommt der letztere vom Notar zurück, redet sogleich den Zagenden an und verlangt nachdrücklich seine Tochter zurück. Auf die 500 Dukaten und andere Spesen, welche er für Pseudo-Cleria d. h. Orgio's Nichte ausgegeben, wolle er gerne verzichten. Orgio macht keine Schwierigkeiten, ihm die Tochter herauszugeben und Beide treten in das Haus, um dort weiter über die Angelegenheit zu verhandeln.

In der nächsten Scene (5. Sc.) kommen die beiden Jünglinge wieder auf die Bühne. Erotico, selbst verzweifelt genug, bemüht sich, den unglücklichen Attilio zu beruhigen und zu trösten. Dieser schickt sich an, die Heimat für immer zu verlassen. Da stürzt Trinca freudig aus Pardo's Haus (6. Sc.) und sucht überall nach seinem Herrn. Endlich sieht er ihn und teilt ihm mit, dass seiner Vereinigung mit Cleria nichts mehr im Wege stehe. Hierauf erzählt er das Vorgefallene. Ausser sich vor Freude, eilen die Beiden in das Haus und in die Arme ihrer geliebten Mädchen. Trinca, indem er die Zuschauer zum Beifallklatschen auffordert, beschliesst das Stück.

Digitized by Google

In diesem Lustspiele zeigte Porta noch geringere Originalität als in dem anderen. Aber hier ist es hauptsächlich das Altertum, welches Stoff, Anlage, Scenen und oft den Ausdruck lieferte. Die äusseren Umrisse der Fabel scheinen dem Mercator des Plautus entlehnt zu sein. Man höre: Ein Jüngling (Charinus bei Plautus und Attilio bei Porta) wird von seinem Vater übers Meer geschickt (freilich bei beiden Dichtern zu verschiedenen Zwecken). Er trifft unterwegs eine Sklavin (im Mercator bei einem Gastfreund und bei Porta modernisiert in der Herberge), die er sogleich liebt, loskauft, mit nach Hause bringt und unter einem Vorwande (hier als seine Schwester, dort als eine für die Mutter bestimmte Sklavin) im elterlichen Hause unterbringt, bzw. unterzubringen trachtet. Hindernisse treten in den Weg und bringen den Jüngling in Gefahr, seine Geliebte zu verlieren. Eine mit dem Freunde (Eutychus, Erotico) verabredete List schlägt fehl oder wird unnütz. Selbst das Eingreifen der Mutter hat nicht den gewünschten Erfolg. Der Jüngling verfällt auf den Verzweiflungsentschluss, das Vaterhaus zu verlassen und in der weiten Welt umherzuirren, als er gerade reisefertig vom Freunde (oder Diener), der, aus dem Hause kommend, ihn sucht, von der glücklichen Beseitigung aller Schwierigkeiten benachrichtigt wird, und in den Besitz des Mädchens gelangt. Soweit geht die allgemeine Übereinstimmung, die gewiss gross genug ist, um eine direkte Entlehnung von Seiten Porta's zur Gewissheit zu machen. In der Ausführung und Ausfüllung der Stücke weichen die beiden Autoren freilich wesentlich ab. Hierzu benutzte Porta wiederum Plautinische Komödien.

Der Epidicus lieferte die Idee, die gekaufte geliebte Sklavin für die Schwester auszugeben, sowie die weitere Idee, dass sich die Geliebte wirklich als Schwester entpuppt.

Dass Costanza, auf Verabredung mit ihrem Sohn und dessen Sklaven, die vermeinte Cleria als ihre Tochter anerkennen will und dass sie dabei ihre Rolle so natürlich spielt, weil das Mädchen (wenigstens wie beide glauben) wirklich ihre lang verlorene Tochter ist, so natürlich, dass Herr und Sklave über ihre Verstellungskunst in Erstaunen geraten: das alles ist eine Nachahmung einiger Scenen im Poenulus (Sc. 2, 3, 4 des V. Aktes). Durch das gleiche Stück und die gleichen Scenen (Hanno und Milpho) sind auch die Türkengespräche — besonders die köstliche Scene, wo Trinca vorgiebt, er verstände türkisch und wo er die Worte des jungen Türken nach seinem Gutdünken verdolmetscht — veranlasst. Aus der Mostellaria (III, 1) und Trinummus (IV, 1) entlehnte Porta die Idee, durch die plötzliche Heimkehr lang abwesender Personen das Scheitern der Intrigue und die Katastrophe herbeizuführen. Selbst die Monologe, welche jene Personen bei dieser Gelegenheit sprechen, lehnen sich an die zitierten Stellen an.

Einzelne Wendungen, Ausdrücke oder Stellen, die wörtlich

Digitized by Google

aus Plautus übersetzt sind, finden sich in grosser Anzahl. Ich erwähne nur eine Stelle:

In der 6. Scene des IV. Aktes der Sorella lesen wir:

Erot. *Chi vi farà compagnia?*
Att. *Sdegni, confusioni spauenti, dolori, gemiti, suspiri e disperati pensieri.*
Erot. *Che commodità portarete per i disaggi de'camini?*
Att. *Angoscie, amaritudini, la morte istessa.*
Erot. *Di che viuerete?*
Att. *Della propria morte.*

Hierzu vergleiche man Mercator V, 2, 27 ff.

Charinus
Quid me uoltis?
Evtychus
Ire tecum.
Charinus
Alium comitem quaerite
Non amittunt his me comites qui tenent.
Evtychus
Qui sunt ei
Charinus
Cura, miseria, aegritudo, lacrumae, lamentatio.

Auch Terentius und zwar seine Andria ist von Porta benützt worden. Aus diesem Lustspiel ist die Idee genommen, dass der Vater Attilio's ihn, der insgeheim ein Mädchen liebt und es sogar geheiratet hat, mit einem anderen Mädchen, der Geliebten eines Freundes verheiraten will; ferner dass eben dieser Freund verzweiflungsvoll Attilio aufsucht, ihn bittet, auf das Mädchen zu verzichten und zu seiner Freude vernimmt, dass dem Attilio nichts ersehnter wäre, als das Mädchen nicht heiraten zu müssen. Ebenso die Idee, dass Attilio, um den Verdacht des Vaters nicht zu erregen, sich stellt, als gehorche er gerne dessen Wünschen. Desgleichen das Lauschen der Amme und das hierdurch erzeugte Missverständnis. Endlich ist der Anfang der letzten Scene der Sorella ziemlich getreu Andria II, 2 nachgebildet. Man vergleiche:

Porta.	Torentius (ed. Fleckeisen 1874 p. 25).
Trinca	
O Dio, e doue troverò Attilio, il mio padrone, & Erotico, per dargli cosi buona nuoua?	*Da. Di boni, boni quid porto? sed ubi inueniam Pamphilum, Ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio?*
Erotico	
Cerca di noi, e ci vuol dar vna buona nuova.	*Ch. Laetus est nescio quid. Pa. Nil est: non dum haec resciuit mala.*
Att.	. . . . .
Niuna buona nuoua può esser per me, se non che Cleria fusse mia	

Digitized by Google

moglie; ma ciò non potendo essere, dunque non è buona per me.

Trinca

Doue andrò, in casa die Erotico over in piazza? Ma stimo, che sien partiti per disperati.

Erot.

Trinca, volgeti à noi.

Trinca

Io non posso più celar l'allegrezza e bisogno, che sfoghi. V'apporto vna grande allegrezza.

. . . . Da. toto me oppido exanimatum quaerere. Sed ubi quaeram aut quo nunc primum intendam? Ch. Cessas adloqui?

Da. Habeo. Pa. Daue, ades, resiste. Da. Quis homost, qui me . . .? o Pamphile, Te ipsum quaero. eugae, Charine: ambo opportune: uos uolo.

Die Figuren und Charaktere des Stückes erweisen sich ebenfalls als antike. Nicht nur der Capitano, der Parasit, der schelmische Diener, sondern auch die beiden Väter und die Jünglinge tragen deutlich Plautinisch-Terentianisches Gepräge. Nur die Frauen- und Mädchencharaktere sind modern.

Was an Motiven noch übrig ist, wie z. B. die Verwechslung der beiden Mädchen, die türkischen Seeräuber u. a. m. ist nicht origineller, als das andere Material. Das alles findet sich nur zu oft im Cinquecentistendrama vor Porta. Man sieht, auf Originalität kann der Neapolitaner hier noch weniger Anspruch erheben als in den *Duoi Fratelli Rivali*. Um so grösser seine Kunst, um so höher sein Verdienst, dass er es verstand, aus jenen alten, viel abgenützten Motiven eine völlig neue Dichtung zu bilden, eine Dichtung, bei der wir den Mangel an Originalität auch nicht einen Augenblick empfinden. Sein Stück gehört unstreitig zu den heitersten und packendsten des Cinquecento. Wie meisterhaft ist die Führung der Intrigue, wie wirkungsvoll sind die Situationen, wie vortrefflich sind die Charaktere gezeichnet, wie köstlich ist besonders der Schelm Trinca. Er vereinigt in sich die Komik aller Schelme des Plautus und Terenz; er ist so zu sagen die Quintessenz von ihnen allen. Die Nachahmung übertrifft nicht nur die römischen Vorbilder, sondern alle ähnlichen Versuche der Zeitgenossen. Selbst Molière's Scapin — als dessen Ahne Trinca sich weiter unten entpuppen wird — steht kaum höher.

Der Dialog ist lebendig, der Witz ursprünglich, frisch schlagend, die Sprache kernig und mag sie an Eleganz, wie Napoli-Signorelli[5]) behauptet, einem Ariosto, Bentivoglio und Caro wirklich nachstehen, mag sie manchen Ausdruck enthalten, welchen die „Toscani rigorosi" nicht billigen — treffender, bezeichnender kann sie bei jenen Dichtern auch nicht sein.

Nachdem ich mich oben bei Porta's *Duoi Fratelli Rivali* schon

[5]) Storia de' Teatri VI, p. 297 ff. (s. o. S. 68).

Digitized by Google

über die Schaffensweise des Dichters ausgesprochen habe, brauche ich hier auf Einzelheiten wohl nicht weiter einzugehen.

Dass *„La Sorella"* übrigens nicht ganz frei von Mängeln und Schwächen ist, habe ich bereits bei der Inhaltsangabe vorübergehend erwähnt. Wir fanden, dass die Figuren des Capitano und Parasiten nur lose mit der Handlung im Zusammenhange stehen; man kann sie weglassen, ohne diese merklich zu ändern. Wir fanden, dass es den Reden des Erotico sowohl, als der Sulpizia an Zartheit gebricht, was umsomehr zu verwundern ist, als sonst Porta nach dem Zeugnisse eines Napoli-Signorelli *„Dipigne benissimo le delicatezze ei piccioli nulla degl' innamorati"*. Nicht sehr erbaut hat uns ferner das Incestmotiv im IV. Akt, dass den mehrfach erwähnten Napoli-Signorelli zu einem Hinweis auf die tragische Fabel des Sophokleischen Oedipus veranlasste. Doch muss man gestehen, dass unser Dichter durch die komische Handhabung der entsprechenden Scene einigermassen dafür sorgte, die tragische Stimmung nicht aufkommen zu lassen.

Diese Kleinigkeiten können den Wert unsres Stückes nicht wesentlich beeinträchtigen.

Zum Schlusse will ich nur noch bemerken, dass Porta ein Seitenstück zur *Sorella* geschrieben hat. Seine *Olimpia* (1589 gedr.) ist nur eine Variation der *Sorella*. Man könnte sie *Il Fratello* heissen. Wie in der *Sorella* Mutter und Tochter, so sind hier Vater und Sohn von den Türken geraubt worden. Wie dort der Sohn die Geliebte als Schwester bei dem Vater einführt, so veranlasst hier die Tochter ihren Geliebten, sich bei der Mutter als den geraubten Sohn auszugeben u. s. w. [6])

[6]) Eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Stückes findet sich in meinem Aufsatze *„Tristan l'Hermite's Le Parasite* und seine Quelle" (Archiv f. n. Sprachen, LXXXVI S. 47—80). Dort weise ich auch nach, dass Fabr. *Fornaris* mit seinem Lustspiel *L'Angelica* (gedr. 1585) — *Tristan's* Quelle — ein keckes Plagiat an *Porta's Olimpia* begangen hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

Rotrou's

LA SOEUR

mit ihrem Vorbilde verglichen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Kenner des französischen Dichters werden den Inhalt des italienischen Stückes nicht ohne das Gefühl grösster Enttäuschung gelesen haben; denn Rotrou, so mussten sie finden, hat den ganzen Plan und Gang des Vorbildes beibehalten, nichts kann er als sein Eigentum beanspruchen. Bei näherer Vergleichung der beiden Stücke stellt sich heraus, dass er auch die Charaktere, die Ausführung fast aller Scenen, die Gedanken — mit einem Worte Alles — dem Italiener verdankt. Er ist blosser Übersetzer, jedoch in demselben Sinne wie oben bei *Celie*. Er folgt seinem Original Scene für Scene, überall stark kürzend, vereinfachend, oft mildernd, wobei er hin und wieder wie in den früheren Stücken, selbständige Scenen dazu erfindet. Die wesentlichste Änderung Rotrou's, die den Wegfall vieler italienischer Scenen veranlasste, ist die Beseitigung der stehenden Figuren des Capitano und Parasiten. Ausserdem hat er nur die Rolle der Amme (ohne Namen) umgestaltet und, wie in der *Celie*, eine *suivante* oder *servante* (Lydie) daraus gemacht. Die Namen hat Rotrou bis auf 2 (Constanze und Orgye) geändert. Es seien die beiden Personenverzeichnisse hier vergleichshalber zusammengestellt:

La Sorella	*La Soeur*
Attilio, Giouane	*Lelie, Seruiteur d'Aurelie*
Trinca, fuo Seruo	*Ergaste, valet de Lelie*
Balia di Sulpitia	*Lydie seruante d'Orgye*
Erotico Giouane	*Eraste, Seruiteur d'Eroxene*
Cleria Giouane	*Aurelie*
Pardo Vecchio	*Anselme Père de Lelie*
Gulone Parasito	— —
Trasimaco Capitano	*(Polydore;* tritt nicht auf)
Pedolitro Vecchio	*Geronte vieillard* } *vestus*
Suo figlio	*Horace* } *à la Turque.*
Costanza Vecchia	*Constance mère d'Aurelie*
Sulpitia Giouane	*Eroxene*
Orgio Vecchio.	*Orgye, oncle d'Eroxène.*

Der Schauplatz in beiden Stücken ist das historisch berühmte Nola in Unteritalien.

Da sich das französische Stück mit dem italienischen inhaltlich völlig deckt, so brauchen wir von ersterem keinen Auszug zu geben.

Digitized by Google

Wir betrachten also nur den Scenenverlauf bei Rotrou. Gleich die 1. Scene (zwischen Lelie und Ergaste) ist eine ziemlich getreue Übersetzung aus Porta; man höre:

Porta:	Rotrou:
Att.	*Lelie*
E ti diſſe, che Pardo, mio padre, m'hauea ammogliato con Sulpitia?	*O fatale nouuelle et qui me deſeſpere! Mon oncle te l'a dit et le tient de mon pere?*
	Erg.
	Ouy.
Trinca	*Lel.*
E mi diſſe, che Pardo, uoſtro padre, u'hauea ammogliato con Sulpitia.	*Que pour Eroxene il destine ma foy, Qu'il doit abſolument m'impoſer cette loy, Qu'il promet Aurelie aux voeux de Polydore.*
Att.	*Erg.*
E la mia Cleria col Capitano?	*Je vous l'ay deſia dit, et vous le dis encore.*
Trinca	*Lelie*
E la uoſtra Cleria col Capitano.	*Et qu'exigeant de nous ce funeste deuoir Il nous veut obliger d'eſpouſer des ce soir?*
Att.	*Erg.*
E che le nozze ſi faceuano per la ſera ſeguente.	*Des ce soir.*
Tr.	*Lelie*
E che le nozze ſi faceuano per la ſera ſeguente.	*Et tu crois qu'il te parloit sans feinte?*
	Ergaste
Att.	*Sans feinte.*
E ti parea che lo diceſſe da ſenno?	*Lelie*
	Ha! si d'amour tu reſſentois l'atteinte, Tu plaindrois moins ces mots qui te couſtent si cher, Et qu'auec tant de peine il te faut arracher; Et cette auare Echo qui respond par ta bouche, Seroit plus indulgente à l'ennuy qui me touche.
Tr.	
E mi parea che lo diceſſe da ſenno.	
Att.	*Ergaste*
Mi riſpondi con le medeſime parole, e tanto ſeccamente che mi laſci mille deſiderij di sapere. Nelle coſe d'Amore, ò d'importanza biſogna dir tutte le minutie: perche un minimo atto una minima parola mi potrebbe indirizzare al rimedio.	*Comme on m'a tout appris je vous l'ay r'apporté; Je n'ay rien oublié, je n'ay rien adjouſté Que desirez vous plus?*

Digitized by Google

Tr.

Vi l'ho riferito con le medeſime parole, che mi ſono ſtate dette, nè più nè meno tantillo ue, non biſogna dimandarmene più, che non ſarete per ſaperne altro tutto hoggi.

Att.

Se affliggeſſero coſì te, come me, non ſchiuareſti coſi di ragionarmene.

Trin.

E perche sò, che v'affliggono, però ſchiuo di ragionaruene.

Att.

Se ben m'affliggono, pure nel afflittione vi ritrouo qualche piacer miſchiato. Ma ne'trauagli, doue mi trouo, ci ſono per li tuoi conſigli; e meritereſti che ti ſpianaſſe le ſpalle, che ancor tu ne patiſſi la parte del mio affano.

Trin.

O gran miseria che l'eſſer ſeruo d'innamorati, i quali non ſanno ſtar nel mezzo, ma ſempre ſu gli eccesſi. Quando si trouano nelle calamità, ti vengono con certe furie adoſſo, che vogli aiutargli con l'opre, ò col conſiglio, che non ti dan tempo a penſare. E l'huomo ſi pone a pericolo della forca, ſe ſi ſcuopre, e ſe per qualche bella

Lel.

Aux choses d'importance,
Oublier quelquesfois la moindre circonstance,
Vn regard, un ſouſris, un mot une action
Ruine absolument noſtre pretention;
Et ſçachant a quel poinct cet entretien m'importe
Je t'y puis voir, cruel, repugner de la ſorte?

Er.

Ne vous touchant pas tant, j'y repugnerois moins
Mais, cette amour, enfin, vous couste trop de ſoings.

Lelie

Il m'en couſte, il eſt vray, mais j'en ayme les cauſes;
Les espines d'amour ne ſont point ſans leur roſes,
Et quand il faut ſouffrir pour de ſi doux appas,
Je tiens pour malheureux, celuy qui ne l'eſt pas.
Au reſte eſtant l'autheur de mon inquietude,
La peux-tu negliger ſans trop d'ingratitude?
Sans tes conſeils . . .

Erg.

Et bien, n'est-on pas malheureux,
De voüer son seruice à ces fous d'amoureux!
Faictes que le succez responde à leur caprice,
On leur rend un devoir, non pas un bon office:
Le peril d'vn Gibet eſt le moindre danger
Où pour ſeruir leur flame on ſe doiue engager;
Mais ſi quelque accident par malheur les menace,
On est absolument autheur de leur diſgrace;

Digitized by Google

inuentione il fatto ſuccede bene, non ſi ricordano del conſigliero & attendono a ſollazzarſi: ma quando ſi scuoprono gl'inganni, e ſi veggono ne' pericoli ti vogliono ſpianar le ſpalle come miniſtri de' loro danni.

Soit que le ſort enfin leur ſoit cruel ou doux
Tout le bien leur eſt deub, tout le mal vient de nous.
Voſtre confuſion eſt l'effect que merite
La bouillante chaleur d'vne amour illicite;
J'en auois bien preueu, ce triste repentir
Et je n'ay pas manqué de vous en aduertir;
Mais malgré ces aduis qui ne profitoient gueres
Je ne pûs refuſer mes ſoins à vos prieres.

Bald, wie man sieht, kürzt Rotrou sein Vorbild, bald spinnt er die schlichten Worte desselben zu schönen Bildern aus.

Ebenso verhält es sich mit der 2. und 3. Scene (in Violllet-le-Duc's Ausg. zu einer, der 2. zusammengezogen, weil die erstere nur 3 Verse enthält), welche zwischen Lydie und Eraste spielen. Was Rotrou hier in zierlichem Gewande des Verses sagt, ist stets nur eine geschickte Übersetzung der Porta'schen körnigen Prosa. Aber er hat nicht den ganzen Dialog verwertet. Die vielen Stossseufzer, die langen Liebesbeteuerungen des Erotico, die langatmigen Mitteilungen der Amme in der 2. Hälfte der Scene hat er weggelassen. Er hat ferner die Reden seiner Personen hin und wieder gekürzt und hierdurch entschieden eine grössere Lebhaftigkeit des Dialogs erreicht; man vergleiche:

Porta 2. Sc.:

Balia

Ahi quanto poco durano i diletti d'amore, e quanti ſono quelli che ſouraſtanno. Pouera figlia biſognarebbe hauer vn cuor di Turco, per non crepar di dolore. Ma doue trouerò io Erotico, che è il ſoſtegno delle noſtre ſperanze?

Er.

Come dalla mattina il primo negotio và in fallo, tutti vanno a roueſcio in quel giorno.

Bal.

Ma eccolo, Signor Erotico?

Er.

O cariſſima Balia. La Fortuna

Rotrou 2. u. 3. Sc. (S. 6 ff. *V. l. D.* IV, S. 649):

Scene II.

Lydie, seule,

Pauvre Erozene! Helas! quelle ame impitoyable
Ne ſeroit pas ſensible a ta peine incroyable!
Je vous cherchois, Eraste.

Scene III.

Eraste, Lydie

Eraste

Et j'estois en ſoucy
En quel lieu ie pourrois te rencontrer auſsi:
Toy qui brillant rayon du soleil qui m'eclaire,

Digitized by Google

muterà tenore, essendomi incontrato con la theforiera de' noftri amorofi fecreti[7]) *con l'aurora del mio Sole. Che nouella m'apporti della mia dolciffima Sulpitia?*

Bal.

Cattiua, la peggior, che fia.

Er.

Dimmela, non più tardare.

Bal.

Mi difpiace di daruela.

Er.

Non doueui cominciare, se non voleui darmela.

B.

Sulpitia è maritata.

E.

E con chi?

B.

Con Attilio.

E.

Ahi fortuna traditore, e che poteui tu farmi peggio?

B.

Vi ha fatto peggio, che Orgio fuo zio, vuol che per queſta ſera ſi faccino le nozze, che la breuità del tempo ne priua di conſigli, e di rimedi.

Er.

Mi voleui dar vna cattiua nuova, & hor me ne dai due.

Toi qui de noſtre amour fidelle secretaire[7])

Toy, qui l'appuy . . . .

Lydie

Tout beau, ie ne me puis flatter
De vaines qualitez que vous m'allez oſter.

Er.

Ne m'apportes-tu pas vne heureuſe nouuelle?

Lydie

Tres mauuaise, au contraire, et pour vous, et pour elle,
Et pour qui, comme moy, prend part en vos enuuys.

Er.

Quelle encor?

Lydie

Eroxene.

Er.

Acheue.

Lydie

Je ne puis.

Er.

Te taire eſt vn surcroiſt à ma melancholie;
Parle donc. Eroxene . . . .

Lydie

Est promiſe à Lelie.

Er.

Ha! quel coup plus mortel pouuoy-je receuoir?

Lydie

Ce n'eſt pas tout.

Er.

Quoy donc?

Lydie

Ils espouſent ce ſoir.
Ainſi les courts moments qui reſtent à voſtre ayde

---

[7]) Einen Beleg dafür, wie weit sich oft die Spürnasen mancher Kritiker verirren, mag diese Stelle bilden. Fournier in den Anmerkungen zur „Soeur“ (Theâtre français au 17 siecle p. 444 A [2]) sagt zu der im Texte hervorgehobenen Stelle: *Rotrou se rappelle ici le passage du Menteur de Corneille ou Dorante flatte aussi Clilon on l'appelant . . . „de ses secrets le grand dépositaire“.* — R. hat sicher nicht an den *Menteur* gedacht, sondern einfach, wie wir sahen, aus seinem Vorbild übersetzt.

Digitized by Google

B.

Fortuna non comincia per vna, ne per due.

E.

Ecci forſe altro?

B.

Altro sì.

E.

Non più di gratia.

Bal.

E forza dirlo per poterui rimediare.

Er.

Oh miſero me.

Vous priuant de conſeil, vous priuent de remede.

Er.

O fatale nouuelle, et funeſte à mes voeux!
Je n'en redoutois qu' vne et tu m'en apprends deux.

Lydie

Vne troiſieme ſuit

Er.

Pourſuy donc, et m'acheue;
C'eſt trop longtemps languir, ie ne veux plus de tréue
Et de tous ſes efforts ma conſtance eſt à bout.

Lydie

Pour chercher du remede, il vous faut dire tout.

Die Idee, den Liebhaber durch die schlagartig sich folgenden schlimmen Mitteilungen zu ängstigen, ist bei Rotrou durch eine 4. Mitteilung noch gesteigert:

Lydie

— — — — — — — — — — — —

Vous auez à combattre un quatrieme accident

— — — — — — — — — — — —

Vous avez d'Eroxene excité le courroux etc.

In der 4. (bzw. 3. Sc.) — Eraste, Lelie, Ergaste — ist Rotrou wieder nur Übersetzer der 3. Scene bei Porta:

Porta I, 3:

Att.

Ecco l'habbiam pur trouato al fine.

Er.

Non ci è più fede al mondo, non ſi troua più huomo di cui poſſa fidarſi. Al tempo d'hoggi la fede e ritrouata per ingannar la fede. Ma io vò tradir, & ingannar ciaſcuno, poiche ciaſcuno cerca tradir, & ingannar me.

Att.

Parla da ſe ſolo.

Rotrou I, 4 (S. 13, *V. l. D.* S. 654):

Lelie

C'eſt luy.

Er.

Quelque apparence où l'amitié se fonde,
Ne cherchons plus ny foy ny vertu dans le monde;
L'amitié, les ſermens, et la foy d'aujourd'huy
Ne ſeruent qu'a tromper la bonne foy d'autruy.
Mais, enfin, ie ſuiuray l'exemple qu'on me donne,
Et, trahy de chacun, n'epargneray perſonne.

Lelie

Il diſcourt en luy-meſme.

Digitized by Google

Tr.
Come quello, che ſtà ne' trauagli, doue tu ſei.

Erg.
A l'exemple des fous, Comme frappé, ſans doute, en meſme endroit que vous.

Eine Änderung jedoch ist zu erwähnen: Eraste tritt etwas ungestümer als sein Vorbild Erotico auf. Er legt, nachdem er in ironischen Worten gleich Erotico seinen Grimm eine Zeit lang noch niedergehalten, die Hand an den Degen und ruft dem vermeinten Verräter die Worte zu:

Et moy i'ay grande part en voſtre trahiſon;
Mais vous m'auez offert de m'en faire raiſon.

Erotico dagegen hatte seinen Freund mit den milden Worten angeredet:

Ma ui prego per quella cara amicitia, che vn tempo fù ſi perfetta, & incorrotta fra noi, che mi ſiate corteſe etc.

Rotrou hat mit dieser kleinen Änderung gewiss die Wirkung der Scene erhöht. In derartigen Kleinigkeiten verrät sich stets der Dramatiker, der mit der Bühne in Fühlung ist.

Mit dieser Scene schliesst Rotrou seinen 1. Akt. Die bei Porta noch folgenden Scenen (4. und 5.) hat er in den II. Akt verlegt.

II. Akt.

Die erste Scene dieses Aktes — zwischen Aurelie (Cleria), Lelie (Attilio) und Ergaste (Trinca) — entspricht im Inhalt und Ausdruck der 4. Scene des I. Aktes bei Porta.

Porta I,4:

Cleria
Attilio, anima mia, fermateui coſtì che ſono ſtata gran pezza aſpettandoui in fineſtra, per auuiſarui, che ſe un poco piu foſte tardato, non hareſte trouata la uoſtra Cleria in caſa.
Att.
No vi dolete, occhio mio caro.
Cler.
Qual miſeria è, che pareggi la mia? Mi ſento l'anima coſi riſtretta nel cuore, che ſono per cader morta; nè poſſo imaginarmi,

Rotrou II,1 (S. 25):

Aurelie sur la porte voyant reuenir Lelie.
Qui vous a retenus? Il estoit temps, Lelie,
De tirer mon esprit de ſa melancholie;
Et tardant un moment; la mort l'en euſt tiré.
Lelie
Quel nouveau déplaiſir peut l'auoir alteré.
Aurelie
Quel plus grand déplaiſir faut-il que voſtre abſence

Digitized by Google

come queſta tormentata anima poſſa regger queſto tormentato mio corpo.

Att.

Non vi struggete, ò Signora più cara à me, che la luce degli ocohi miei.

Aqui ſans aucuns biens, ſans nom, ſans connoissance,
Pour support, pour amis, pour parens, pour époux
Pour tout refuge enfin, ne reconnoiſt que vous?

Die Verse Rotrou's machen einen etwas frostigen Eindruck neben den zärtlichen Worten, welche der Italiener seinen Personen in den Mund legt.

Die 2. Scene ist ebenfalls in der Hauptsache aus Porta frei übersetzt. Sie entspricht der 5. Scene des I. Aktes. Zur Vergleichung mögen die nachfolgenden Stellen dienen:

Porta I,[5]:

Pardo

Trinca doue è Attilio?

Tr.

A caſa; e ſtimo c'habbia vna gran facenda per le mani.

Par.

Io ſon molto mal ſodisfatto di lui, perche non li uedo far coſa che mi vada a guſto, è tanto mutato da quel di prima, che non mi par deſſo. Da quel benedetto giorno (per non dir maladetto) che menò la ſorella da Coſtantinopoli, menò ſeco la cagione della ſua ruina. Ahi tardo mio pentimentó! Tutti i ſuoi penſieri tendono all' otio. Prima ſi leuaua innanzi giorno, andaua alla Meſſa, poi allo studio, tornaua a caſa, ſi poneua a ſtudiare, e quando era l'hora del deſinare con gran fatica lo poteua diſtaccar da' libri, poi ſi diceua l'vfficio della Madonna, tutto diligenza vbidienza e diuotione. Hor tutto il giorno in letto, non ſi leua inſin ad hora di deſinare. Non ſi parte da caſa etc. — — — — — — Non và più a meſſe, non dice ufficio, e la buona educatione

Rotrou II,[2] (S. 28):

Ans.

En quel endroit, Ergaſte, as-tu laiſſé Lelie.

Erg.

Dans ſa chambre; pourquoy?

An.

Seul?

Erg. Auec Aurelie.

Ans.

M'eſtant teu ſi long-temps, ie l'avouë aujourd'huy,
Je ſuis mal ſatisfait d'Aurelie et de luy;
Il ſemble (s'il te faut parler d'une ame ouuerte)
Que, rachetant ſa Soeur il acheta ſa perte;
Et que Conſtantinople est vn ſejour fatal
Où tout bien ſe corrompt et degenere en mal.
Si l'étude autreſtois l'a mis en quelque eſtime,
Il ſemble n'eſtre, plus qu'vn corps que rien n'anime;
Et son oyſiueté ſemble le mettre au rang
Des objets despourueus et de vie et de ſang.
Il ne ſçauroit treuuer, pour ſon inquietude,
Dans ſa bizearre humeur aſſez de ſolitude;

Digitized by Google

che ornaua a il ſuo naſcimento è tolta via da vsanza coſi cattiua.

Trinca

Patrone, chi pratica con zoppi, al fin impara a zoppicare. Vostro figlio è ſtato in Turchia, doue non s'odono meſſe nè ſi dicono uffici, che ben ſapete, che i Turchi ſon mali Chriſtiani, nè ſi vſa leuar mattino, nè ſi va a Studio; anzi coloro che attendono a ſimili coſe, li chiamano Catamelechi, cioe huomini di poco conto.

Et l'egliſe, autrefois le premier de ſes ſoins,
Eſt aujourd'huy le lieu qu'il frequente le moins.

Erg.

Le proverbe est certain et l'espreuue conſtante
Que l'on ſçait qui l'on est, en ſçachant qui l'on hante;
Et vous plaindre de luy, n'est que luy reprocher
Qu' avecques les boiteux on apprend à clocher.
Nous venons de Turquie, et dans cette contree,
Des plus religieux l'eglise est ignorée;
C'est un climat de maux, depourveu de tous biens,
(Car les Turcs, comme on ſçait ſont fort mauuais Chreſtiens.)
Les Livres en ce lieu n'entrent point en commerce
En aucun art illuſtre aucun d'eux ne s'exerce
Et l'on y tient quiconque eſt autre qu' ignorant
Pour Catalamechis qui sont gens de neant.

Einige kleine Abweichungen sind zu verzeichnen. Wie bereits oben bemerkt, hat Rotrou die grotesken Figuren des Prahlers und Parasiten weggelassen. Der Schwiegersohn, den sich Anselme auserlesen, heisst Polydore und wird nicht als *miles gloriosus*, sondern als lächerlicher, alter, gichtbrüchiger Liebhaber geschildert. Von dem Parasiten Gulone ist nirgends die Rede und so schiebt denn Ergaste die verläumderischen Reden, die sein Vorbild Trinca den Gulone gegen Pardo halten lässt, dem Polydore zu, womit er seine Absicht, zwischen Anselme und dem lächerlichen Bewerber Zwietracht zu säen, vollkommen erreicht. Dass Porta dieses einfache Verfahren nicht einschlug, hatte seinen Grund wohl darin, dass er jene beiden Charaktermasken mit ins Spiel ziehen wollte.

Ein Zusatz Rotrou's sind zwei von den vier angeblich türkischen Wörtern, nämlich *„Urchec“* und *„Boram“*, während *Catalamechis (Catamelechi)* und *Tubalch* sich schon bei Porta finden.

Ein Zusatz Rotrou's ist ferner die burschikose Bemerkung Ergaste's bezüglich der Mitgift, die Eraste verlange:

Digitized by Google

Non ſans dot ſeulement, mais ſans habits encore,
Et la croit toute nuë, un ſi riche treſor etc.

Bei Porta sagt Trinca nur: *Erotico . . . . . vi fà la medeſima offerta.*

Endlich ist noch der Schluss der Scene, wo Anselme und Ergaste wechselweise auf Polydore schimpfen, von Rotrou hinzugethan worden. Als Vorbild mochte der Franzose Pseudolus I,3, 126 ff. benützt haben, wenn ihm nicht irgend ein italienisches Stück, worin jene Plautinische Scene selbst nachgeahmt worden, vorgelegen.

Der bei Porta den II. Akt eröffnende Hungermonolog des Parasiten, die 2. Scene zwischen diesem und dem Capitano, sowie die 3. Scene zwischen Gulone und Trinca blieben bei Rotrou natürlich weg. Rotrou dichtete dafür eine neue Scene, die 3. Scene (des II. Aktes), hinzu: Eroxene (Sulpizia) tritt auf und schickt ihre Dienerin Lydie zu Eraste, um ihm abermals ihre Befürchtungen wegen der geplanten Heirat auszudrücken. Der ganze Inhalt der Scene liegt in den wenigen Worten, welche Porta von der Amme am Anfang der 4. Scene sagen lässt: *Sulpitia ſmania e non troua luogo per la geloſia di Cleria. Mi manda, ſe può saper da Erotico alcuna coſa di nuovo.* Was bewog nun Rotrou, diese Worte zu einer Scene auszuspinnen? Einmal gewiss das Bedürfnis, einen Ersatz für die vielen ausgefallenen Scenen zu bieten und zu verhüten, dass der II. Akt kleiner werde als die anderen. Dann lag Rotrou vielleicht daran, Eroxene, nachdem sie später doch auf der Bühne erscheinen musste, schon früher auftreten zu lassen, um das Interesse des Zuschauers für sie zu erhöhen. Wie dem jedoch auch sei, Rotrou hat das jungfräulich schüchterne Schwanken in den Entschlüssen des Mädchens so gut dargestellt, dass man die an und für sich vielleicht nicht notwendige Scene gelten lassen kann, um so mehr, als sie sich geschickt der folgenden anschliesst. Diese selbst (4. Sc.) (zwischen Lydie und Eraste), sowie die 5. Scene (zwischen Lydie und Eraste) und die 6. Scene (zwischen Eraste, Lydie und Anselme) sind Copien der 4. Scene bei Porta, aber taktvoll gemilderte Copien. Man erinnert sich, wie roh Erotico in der *Sorella* von seiner Geliebten spricht, wie er die entsetzlichsten Verwünschungen gegen sie ausstösst. Die ganze Stelle fehlt bei Rotrou. Auch in der Verstellung, so dachte der feinfühlende Franzose, darf und wird der wahre Liebende, sogar wenn es gilt, die Geliebte selbst dadurch zu erringen, sich scheuen, von ihr auf eine unzarte Weise zu sprechen.

Der Monolog Lydie's über die Treulosigkeit der Männer (7. Sc.) ist Porta entnommen (II,5). Zur Vergleichung stehe hier der Anfang:

la Sorella II,5	*la Soeur* II,7
O Mondo immondo, o mondo tutto pieno di fallacie e d'inganni,	*. . . . . ô monde immonde!*

Digitized by Google

hor chi può viuere in te, che ſia ſicuro dalle tue inſidie? O età maladetta, o crudeltà, o barbarie, che a pena può adeguarſi col penſiero! — — — — O Sulpitia troppo ſincera & amoreuole, per non dir troppo ſemplice, e troppo ſciocca etc.

Source en crimes, en fraude, en miſeres feconde!
Vil Theatre des jeux et du sort et du temps,
Qui ſe peut garantir des lacs que tu nous tends?
Triste objet de pitié, trop fidelle Eroxene,
Ou trop ſimple plûtoſt, trop credule et trop vaine etc.

Hiermit schliesst der II. Akt. Die letzte Scene des II. ital. Aktes — Trinca und der Capitano — konnte Rotrou natürlich nicht brauchen.

III. Akt.

Den III. Akt eröffnet Rotrou, wie sein Vorbild, mit dem kurzen Monolog des aus der Türkei mit seinem Sohne heimgekehrten Geronte (Pedolitro). Die Verse:

En estat de te rendre etc.

bis

Et remettre en ton sein ces funebres depôts

sind Rotrou's nicht gerade geschmackvoller Zusatz. Die 2. Scene, die Begegnung Geronte's mit Anselme ist eine pure Übersetzung des italienischen Vorbildes. Hier einige Proben:

Porta III,2:

Pardo

Chi ti potrebbe conoſcere coſi vecchio? e poi veſtito alla turcheſcha? che ſiete ſtato prigione ò ammalato, che hauete coſi vigliacca ciera? perdonatemi, cioè macra e ſcolorita.

Ped.

Il mal mangiare, il peggior bere, e'l molto patire.

Par.

Le tue vesti?

Rotrou III,2 (S. 52 *V. l. D.* VI, 684):

Anselme

Hé Dieu, qui l'eust pû croire,
A voir ce corps tremblant et ce visage vsé,
L'vn et l'autre ſi vieil, ſi maigre et déguiſé?
Qui vous a pû causer ce changement extreme?

Geronte

Manger mal, boire pis, ſouuent coucher de meſme;
Marcher incommodé ſans beste et ſans valet.

Ans.

A quoy ces habits Turcs? dancez vous un ballet
Portez vous vn momon?

Digitized by Google

Ped.

Me l'ho mangiate in Turchia.

Pardo

In Turchia ſi mangiano veſti?

Ped.

L'ho vendute ɣ impegnate all' hoſterie per mangiare. Ma io mi rallegro, che vi vedo più allegro e giouane che non ui laſciai.

— — — — — — —

Ped.

— — — io vi porto vna buona nuova di là.

Pardo

Che forse il Turco non arma alla primauera ɣ non infeſtera le noſtre marine?

Ped.

Dico buona per voi.

Pard.

Voi ſiate il ben tornato, portandomi alcuna buona nouella.

Ped.

Coſtanza, voſtra moglie, vi ſaluta.

Par.

Che forſe dall'altro mondo?

— — — — — — —

Ped.

. . . nè di voſtro figlio nè del ſeruo ho inteſo coſa alguna in Costantinopoli.

Ger.

Sans railler, ie vous prie
J'ay mangé franchement mes habits en Turquie.

Ans.

Comment! en ce païs mange-t'-on les habits?

Ger.

Oüy, mais l'on s'y plaiſt moins a railler ſes amis.
Sçachez qu'où la faim preſſe et la bource s'altère,
Il n'eſt rien de ſi dur que le corps ne digere
Pour vous, plus i'en confere auec mon ſouuenir,
Plus ie voy que le temps vous a fait rajeunir etc.

— — — — — — —

Ger.

Je vous apporte au reste vne bonne nouuelle.

Ans.

Quelle? Que le Grand Turc n'arme point cette eſté,
Ou veut faire alliance auec la Chrestiente?

Ger.

Je dis bonne pour vous: voſtre femme Conſtance,

— — — — — — — — —

En aſſez bon eſtat, peu deuant mon depart,
Me vit, et me chargea de vous voir de ſa part.

Ans.

O Dieu! vous deuez donc (ſi ce n'eſt raillerie)
Venir de l'autre monde, et non pas de Turquie!

— — — — — — —

Ger.

. . . . . .

Et dans Constantinople on n'a point veu Lelie.

Digitized by Google

Par.

Quasi che Costantinopoli fusse Nola che si può saper chi vi capiti.

Ped.

Se ben Costantinopoli è vna città grandissima, e più di Napoli, le domeniche noi tutti Christiani ci veggiamo nel tempio di Santa Sofia doue ci ragguagliamo, e consigliamo delle nostre fortune e ci aiutamo l'vn l'altro.

Pardo

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Ped.

— — — — — — — — —

Ma io non vò che mi crediate. Eccoui una lettera, che vi manda, conoscete la sua mano?

Ans.

Cette fameuse Ville est donc en vostre endroit
Vne seconde Nole ou chacun se connoist.

Ger.

Non, ie ne vous dy pas que ces lieux se ressemblent;
Mais dans Saincte-Sophie [8] *où les Chrestiens s'assemblent*
Pour l'office Diuin qui s'y fait auec soin,
Chacun fait connoissance et s'assiste au besoin.
Mais ne m'en croyez pas, croyez en cette lettre.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

Tenez, en sçaurez-vous connoistre l'écriture?

Mit der 3. Scene hat R. das gleiche Verfahren eingeschlagen: Aurelie (Cleria) erscheint und hat mit Geronte dasselbe Gespräch, welches Cleria mit Pedolitro hat.

Cler.

Padre, che comandate?

Par.

Costui è uenuto di Turchia.

Cler.

Infelice me, costui sarà uenuto a far riscontro s'e uero, che sia Cleria, e quanto falsamente glie l'habbiamo dato ad intendere.

Par.

E dice, che Costanza sia uiua.

Cleria

Che affermerò? io non sò, che debba affermar nè negare, nè che mi fare. O fosse qui Trinca.

Aurelie

Que voulez-vous, mon pere?

Ans.

Approchez, Aurelie.
Cet amy, de Turquie aujourd'huy de retour,
M'apprend que vostre mere y respire le iour.

Aur.

Voicy l'instant fatal d'où dependoit ma perte;
Nostre art est éventé, la fourbe est descouverte;
Je ne scay qu'auoüer, ny que nier aussi.
Que diray-je? Ha! qu' Ergaste au moins n'est-il icy!

[8]) *Guizot (Corneille et son temps* S. 381) macht Rotrou einen Vorwurf daraus, dass er die nach der Eroberung Konstantinopels zur Moschee gewordene St. Sophienkirche noch als Kirche betrachte. Dieser an und für sich nebensächliche und bedeutungslose Umstand, schreibt sich, wie man sieht, von Rotrou's Vorbild, dem gelehrten Italiener Porta her.

Digitized by Google

Einzelne Wendungen sind Rotrou eigen, so z. B. der ironische Ton in den Antworten Aurelie's. [9])

Aur.

Qui vous a dit encor ces friuoles nouuelles?

Ger.

Deux yeux dont ie réponds et qui me sont fidelles.

Aur.

On reſpond aiſément où rien n'eſt à riſquer;
Mais vos témoins ſont vieux et preſts de vous manquer.

Ger. (*la regardant attentiuement*)

Vous auez bien raison, ne les pouvant ſeduire
De les rendre ſuspects, car ils vous peuvent nuire.

Aur.

Ceſt qu'ils ſont dangereux et pleins de tant d'attraits,
Que l'on a grand sujet d'en redouter les traits.

Die am Schlusse der Scene zwischen Geronte und seinem Sohne gewechselten angeblich türkischen Worte: *Mem, bel fem* finden sich hier nicht bei Porta, sind also wohl Rotrou's Zusatz und aus der nächsten Scene Porta's entnommen.

Die 4. Scene bei Rotrou — Monolog Anselme's — ist dem Schlusse der 3. Scene der *Sorella* entlehnt.

Dasselbe Verhältnis bietet des Franzosen 5. Scene (nach Porta III, 4). Man vergleiche:

Porta III, 4:	Rotrou III, 5:
Par.	*Ans.*
A che ti affatichi parlargli? non riſponde, perche non intende l'Italiano.	*Il n'entend pas la langue, et ne te peut répondre.*
Tr.	*Erg.*
Gli parlerò in Turcheſco. Tu non miſcapperai. Cabrasciam ogni boraf, enbusaim Conſtantinopla.	*Et bien, luy parlant Turc, ie ſçay bien le confondre.* *Cabriſciam ogni Boraf, embuſaim Conſtantinopla?*
Att.	*Lelie*
O buon Trinca, ò illustriſſimo Trinca.	*O rare, ô braue Ergaſte!*
	Horace
	Ben Belmen ne sensulez.

[9]) Dagegen Porta:

Cler.

. . . . . Ma uoi, come lo ſapete?

Ped.

L'ho uiſta con queſti occhi in Coſtantinopoli etc.

Cler.

Voi dite coſe impoſſibili e ſiete coſi bugiardo nell'uno, come nell'altro.

Digitized by Google

Turco

Ben belmen ne sensules.

Pardo

Che dice?

Tr.

Che ſuo padre non fu mai in Costantinopoli.

P.

Doue dunque fu per riſcuoterlo?

Trinca

Carigar camboco ma io oſſa-ſando.

Turco

Ben ſem belmem.

Tr.

Dice, che ſono ſtati in Negroponte.

Pardo

— — — Dimandagli, che camino han fatto per venire in Italia?

Tr.

Oſſaſando nequei nequet peter leuar coſir Italia.

Turco

Sachina buſumbaſce agrirſe.

Tr.

Dice che ſon uenuti per mare, e non paſſati per Vinegia.

Ans.

Et bien que veut-il dire?

Erg.

Qu' en vous en imposant ſon pere a voulu rire;
Qu'il est d'humeur railleuſe et n'a jamais eſté
En Turquie.

Ans.

En quel lieu l'a-t-il donc racheté?

Erg. *à Horace*

Carigar camboco ma io ossan-sando?

Horace

Bensem Belmen.

Erg.

A Lipse en Negrepont.

Anselme

O teſte vieille et folle!
Sçachez par quel chemin ils sont venus à Nole.

Erg.

Ossasando nequei nequet poter leuer cosir Nola?

Horace

Sachina Basumbasce agrir se.

Erg.

Il dit qu'on vient par mer sans passer par Venise.

. . . . . .

Von Rotrou hinzugefügt sind die Verse:

N'est-ce pas de tout temps, et non pas d'aujourd'huy,
Que touſiours quelque fou rit aux dépens d'autruy?
Au reſte, en Negrepont c'eſt un art ordinaire
D'imiter l'écriture et de la contrefaire;
Et s'en eſtant inſtruits ils peuuent ayſement etc.

. . . .

Digitized by Google

Pardo

Certo che douea ſtar vbriacco, e già lo tengo per tale, che ſtaua roſſo nel volto.

Ans.

J'ay crû qu'il auoit beu; ſes yeux étincellants,
Sa face enluminée et ſes pas chancelants,
Sembloient tacitement en rendre témoignage;
Le feu ſembloit sur tout luy sortir du visage
Et le vin qu'il ſoufloit, m'a porté juſqu' au nez.

Tr.

L'hauete indouinata ȳ hor gli lo vò dimandare. Stati (siati) cacus naincon catalai nulai.

Erg. à *Horace*

Je le ſçauray bien-toſt. Vença. Siati cacus naincon catalai mulai

Turco

Vare hecc. [9a])

Horace

Vare hecc.

Erg.

Vous deuinez.

Tr.

Ha detto marfus, che uuol dire vbriacco: ha detto che poco innanzi è intrato in vna hoſteria nel viaggio appreſſo Nola e che ha beuuto molto bene, e che andaua cadendo per la ſtrada, e che appena hor si potea reggere in piedi.

Il dit qu'ils ſont entrez dans vne hoſtellerie,
Où trinquant à l'honneur de leur chere patrie
Et d'vn peu de bon temps regalant leurs esprits
Son pere en a tant pris, qu'il s'en est treuué pris.
Qu'il n'en a pû ſortir ſans vne peine extréme
Et ne pouuoit porter ny ſon vin ny ſoy-meſme.

Att.

O Trinca diuino, e como l'hai ben ſaldata.

Ans.

T'en a-t'il pû tant dire en ſi peu de propos?

[9a]) Ob die von dem *Turco* gebrauchten Ausdrücke besseres Türkisch, als dasjenige *Trinca's* sind, das mögen die Kenner dieser Sprache entscheiden. Für diese sei noch folgende von *Rotrou* nicht benützte Stelle (aus *Sor.* III,5) erwähnt. *Aman hierl cherer marfus ſoler, ben men coman me ſulemes.* Übrigens bemerke ich, dass *Porta* noch in einem anderen Lustspiel, in *La Turca* (gedr. 1606) angebliches Türkisch angewendet. Ich führe es an: *Brecaur cadronaſſi brecaim. Cuſpedai cuſcur allendor.* (III,4) — *Strabalos malbac marfuſa* (III,7) — *Brecaim allindor budas affegos.* (III,8) — Der Ausdruck *marfus* ist mir anderwärts als arabisch (?) in der Bedeutung schlecht begegnet; s. Gröber's Ztschr. 15 B. p. 210 Anmk. 3.

Digitized by Google

Pardo.

Come in quelle due parole hà potuto dir tanto?

Tr.

La lingua turcheſca in poche parole dice coſe aſſai.

Erg.

Qüy, le language Turc dit beaucoup en deux mots.

Lelie [10])

O tres illuſtre Ergaſte! esprit inimitable!
Sans toy noſtre ruine eſtoit inéuitable.

. . . . . .

Ebenso ist die 6. Scene — Geronte kommt zu Anselme zurück — eine Übersetzung der 5. italienischen. Auch in dieser Scene sind die vielen türkischen Wörter bis auf 2 (*Soler* und *Man*) mit kleinen Abweichungen, die auf Druckfehler oder Flüchtigkeit beruhen mögen, dem italienischen Stücke entnommen.

Der kurze Monolog Anselme's (Sc. 7), womit der III. Akt schliesst, stammt aus dem Schluss der 5. Scene bei Porta. Unberücksichtigt liess Rotrou die 4 letzten Scenen des italienischen III. Aktes, in welchen abwechselnd der Capitano oder der Parasit spukt und welche mit der Handlung so gut wie in keinem Zusammenhang stehen.

IV. Akt.

Rotrou liess den Monolog der aus der türkischen Gefangenschaft heimkehrenden Costance, womit bei Porta der IV. Akt beginnt, weg, wahrscheinlich weil Pedolitro zu Anfang des III. Aktes bereits einen ähnlichen gehalten hatte und fing mit der 2. Scene des Italieners an, die er in der bisherigen Weise übersetzte, jedoch 3 Scenen daraus machte. Hier folge eine Probe:

Porta IV,2:

Trinca

Veramente quel vento che minacciaua tempeſta, s'è dileguato in ſemplice rugiada. Quel maladetto Nolano venuto da Coſtantinopoli ci hauea poſto in euidente pericolo di perder quello, che haueuamo fin qui oprato felicemente.

Att.

Mi era confuſo & alienato di ſorte che era poſto gia in diſperatione

Rotrou IV,1:

Erg.

Grace au Ciel, la tempeſte enfin s'eſt appaiſée,
Ce vent impetueux s'eſt reduit en roſée,
Et i'ay de voſtre ſort auec art redreſſé
L'edifice penchant et preſque renuerſé.

Lelie

Ce malheureux vieillard, ſans deſſein de nous nuire,

[10]) Mit Recht hat Rotrou die Worte des jungen Herrn umgestellt, da dieser begeisterte Ausbruch erst nach des Dieners meisterhafter Erklärung von der Kürze der türkischen Sprache berechtigt war.

Digitized by Google

ma tu con quella pronta bugia del parlar turcheſco la rimediaſti aſſai bene.	*Et d'une ame ingenuë a penſé tout détruire;* *Mais ton langage Turc en a paré le coup.*
Tr. *Vna bugia à tempo val tant'oro.*	*Erg.* *Vne fourbe a propos quelques fois vaut beaucoup.*

Die übrigen Worte Ergaste's (7 Verse) sind von Rotrou.

In der 2. Scene erscheint Constance, *vestuë a la Turque.* Die Scene ist, wie bereits bemerkt, auch aus der 2. Scene des IV. Aktes der Sorella genommen; jedoch sind einige Abweichungen, bezw. Verbesserungen des französischen Dichters zu verzeichnen. Die Worte Ergaste's

Les Turcs sont aujourd'huy déchainez contre nous.

und weiter unten

Ne voila pas encor des traits de la Turquie!
Ce malheureux païs, si fatal aux Chrestiens etc.

Worte, welche ganz im Geiste der oben angeführten komischen Scene (III, 5) gedacht sind, gehören Rotrou. Constance verweilt, nach Annahme des französischen Dichters, nicht 20 Jahre, wie ihr Vorbild, sondern nur 16 Jahre in der türkischen Sklaverei. Offenbar verleitete ihn zu dieser Änderung die Erwägung, dass seine Heldin Aurelie sonst nicht jugendlich genug wäre, indem sie 21 bis 22 Jahre alt sein müsste. Endlich lässt Rotrou den Lelie die Geschichte seiner Sendung nach der Türkei und die Geschichte seiner Liebe der Mutter nicht laut erzählen — wie Porta thut — sondern *„il luy parle à l'oreille"*, gewiss eine Verbesserung, weil hierdurch eine Wiederholung vermieden wird.

Die kurze 3. Scene ist dem Schlusse der 2. italienischen nachgebildet. Die 4. Scene — Anselme durch Ergaste herbeigerufen, begrüsst seine Frau — entspricht der 3. im italienischen Stücke. Rotrou war hier bemüht, eine Lücke Porta's auszufüllen, was ihm auch gelang. Man erinnert sich, dass Pardo zu Ende der 5. Scene (des III. Aktes) gründlich überzeugt war, dass Sohn und Diener ihn betrogen hatten. Wütend über den ihm gespielten Streich, hatte Pardo dem schurkischen Trinca Rache geschworen. Jetzt, wo Costanza vor ihm steht und Pedolitro's Worte volle Bestätigung erfahren, erwartet man wohl mit Recht eine Auseinandersetzung zwischen dem Alten und den beiden Betrügern (Attilio und Trinca), oder wenigstens eine Aufklärung, wie es kam, dass Attilio die Mutter für todt ausgeben konnte, während sie in Wirklichkeit noch lebte. Nichts von Allem dem; Porta hatte entweder den Umstand übersehen, oder er glaubte, dass Pardo in der Freude des

Digitized by Google

Wiedersehens daran vergessen müsse. Wie dem auch sei, sehen wir zu, wie Rotrou sich half:

Anselme [11])

Deſerts touſiours de glace & de neige couuerts,
Froids & triſtes joüets des rigueurs des hyuers,
Pologne, où ie uiuois ſeparé de mon ame,
Helas! que ton ſejour fut fatal à ma flâme!
Qu' à tort je voulus voir cet objet de mes voeux,
Sous les mornes climats de ton ſein froidureux!
Et que l'effet trop prompt de voſtre obeïſſance
M'a couſté de ſanglots, ô ma chere Conſtance!
Depuis que les rapports d'Ergaſte et de mon fils
(Pour voſtre liberté, par mon ordre commis)
M'apprirent (contre l'heur que le Ciel me r'envoye)
La fin de voſtre vie et celle de ma joye!

Constance

Ils pûrent en Turquie apprendre mon trépas
Et, trompez les premiers ne vous abuſoient pas,
Puis que le ſort qui miſt ma franchiſe en commerce,
Voulut qu'aſſez long-temps je fuſſe eſclaue en Perſe,
D'où le bruit de ma mort chez les Turcs s'épandit
Tant que ce meſme ſort de nouveau m'y rendit.

Lelie

La verité, mon pere, enfin nous iuſtifie.

Ans.

Elle est trop manifeſte, appelez Aurelie;
(Lelie sort)
Il est iuſte qu'ayant partagé noſtre ennuy,
Elle ait part au bonheur qui le ſuit aujourd'huy.

— — — —

Die späteren Verse „*Que le Ciel dont les soins etc.* bis *A tous ses serfs Chreſtiens ait donné la franchiſe* sind ganz von Rotrou.

---

[11]) Bei Porta (IV,3) lautet die Stelle:

Pardo. *O moglie cara, o quanto hò pianto il mio peccato di hauerti mandato a chiamar da caſa tua per condurui in Polonia preponendo la mia comodità al tuo diſcomodo.*

Cost. *Poſſo dir, che tenendoui coſi abbracciato tengo la piu cara coſa deſiderata, che habbia al mondo.*

Par. *Et io l'anima mia, che rimaſto ſenza te, rimaſi vn cadauero. O quanto mi ſei hor cara viua, poiche tanto t'ho pianta morta. che hauendo mandato il mio figlio in Turchia col riſcatto, mi riferì che eri morta. Piaccia a Dio s'allonghi tanto la vita mia, che faccia a te quella ſeruitù, che per mia cagione hai fatta a quei cani.*

Cost. *Baſtami che m'amiate per l'auuenire quanto m'amauate prima etc.*

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Pardo. *Vò che habbiate vn' altra allegrezza che veggiate Cleria voſtra figlia.*

Digitized by Google

Die 5. Scene — Aurelie's Zusammentreffen mit ihrer Mutter — stimmt inhaltlich mit der 4. Scene Porta's überein. Im Ausdrucke hat Rotrou manches geändert. Die Zwischenrufe Lelie's *„Elle feint bien"*, die Bemerkung Ergaste's *„O Dieu l'habile femme!"* und später

„Peut-elle auec tant d'art laisser aucuns ſoupçons
Je n'en fais poinct le fin, i'en prendrois des leçons.

sind zur Erhöhung der Wirkung von Rotrou hinzugefügt. Sonst folgt Rotrou ziemlich getreu dem Original.

In der 6. Scene, wo Ergaste und Lelie der wackeren Constance ihre Bewunderung über ihre meisterhafte Verstellung ausdrücken und wo die Dame durch die Mitteilung, dass Aurelie wirklich ihre Tochter sei, dem Lustspiel vorübergehend eine tragische Wendung giebt, erscheint Rotrou fortdauernd in der Rolle eines Übersetzers. Jedoch hat er das Verdienst, den allzuüppigen Redewuchs des Italieners stark beschnitten zu haben. Seine Scene nimmt trotz der Verse nicht viel mehr als die Hälfte des Raumes der italienischen ein. Für die wörtliche Übereinstimmung sei folgende Probe angeführt.

Sorella IV, 5:

Attilio

O crudeli effetti di fortuna,
ò eſempli di ſomma infelicità,
ò infelice verſaglio di compaſſione:
e qual penitenza emenderà
il mio fallo? dunque ſarò
marito, e fratello di mia
ſorella, padre de miei nipoti,
e zio de' miei figliuoli:
ſarò genero voſtro e di mio
padre.

Rotrou IV, 6 (S. 97. *V. l. D.* S. 715):

Lelie

O déplorable effet de ma triſte fortune,
Qui ne ſçait m'obliger que pour m'eſtre importune!
Qui ne me peut ſouffrir de biens qu' infortunez,
Dont les plus chers preſens me ſont empoiſonnez.
Qui, ſous couleurs d'hymen, me rend, par un inceſte
Le ſuccés de mes voeux deteſtable et funeſte!
Eſtrange euenement d'vn bon-heur ſi parfait!
Quel ſupplice aſſez grand expiera mon forfait?
Quoy! ie puis eſtre (ô tache à voſtre ſang infame!)
Et mary de ma ſoeur et frere de ma femme,
Pere de mes neveux, oncle de mes enfans,
Et voſtre gendre, enfin, eſt ſorty de vos flancs.

Mit solchen komischen Klagen suchte Porta und nach seinem Vorbilde Rotrou offenbar die Tragik der Situation zu mildern; allerdings mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Die Idee des Incestes,

Digitized by Google

dieses hochtragische Motiv, ist der wunde Fleck in unserem Stücke und alles, was Porta und Rotrou thaten, um ihn zu verhüllen, war vergebens, er fällt nur zu sehr in's Auge.

Nach dieser Scene trifft bei Porta — wie wir oben sahen — (in der 6. Sc.) Erotico mit dem verzweifelnden Attilio zusammen und sucht ihn zu trösten. Als dies nicht gelingen will, reisst er ihn gewaltsam mit sich fort. Die ziemlich lange Scene hat Rotrou weggelassen. Dafür lässt er in der kurzen 7. Scene (zwischen Lelie und Ergaste) den Jüngling auf Zureden seines Dieners zu dem Freunde gehen, um dessen Rath einzuholen. Warum diese Änderung? Fürchtete Rotrou etwa, das Stück möchte zu lang werden, oder glaubte er, dass der Jammer und die Verzweiflung des Jünglings allzusehr ausgemalt, dem Charakter eines Lustspiels zuwider sei? Was ihn auch zu dieser Änderung bewogen haben mag, eine Verbesserung kann sie nicht genannt werden; denn die Idee einer incestuosen Ehe versetzte den Geist des Zuhörers einmal in tragische Stimmung, ob der Dichter länger oder kürzer bei den Verzweiflungsausbrüchen des Jünglings verweilte. Durch Beseitigung jener Scene, nachdem schon in der vorhergehenden die Klagen des unglücklichen Attilio erheblich gekürzt worden, stellte sich der Franzose dem Vorwurfe blos, dass Lelie bei ihm das Entsetzliche zu leicht nimmt.

Die 7. italienische Scene — zwischen dem Parasiten und Pardo — liess Rotrou selbstverständlich weg, und in der 8. Scene hat Rotrou ganz gewaltig aufgeräumt. Unter seinen Händen sind beinahe nicht mehr Verse übrig geblieben als sich bei Porta Seiten finden. Während in der Sorella, wie wir oben sahen, Sulpizia, gleich einer Furie, über den armen nichtsahnenden Erotico herfällt und ihn unter fortwährenden Beschimpfungen und Verwünschungen nicht zur Rechtfertigung kommen lässt, fertigt Eroxene ihren Eraste mit den wenigen bitteren Worten ab:

Le meſme Ciel, perfide, ou te comble ou t'accable
De tous les chaſtemens dont vn traiſtre est capable.

und lässt ihn stehen mit den Worten:

Retire-toy, perfide, et ne me voy jamais.

Auch den Monolog des verblüfften Erotico, der bei Porta noch einen Teil der 8. Scene bildet, hat Rotrou bedeutend gekürzt und eine eigne Scene (die 9.) daraus gemacht. Doch sind auch diese wenigen Verse fast nur übersetzt:

Sorella IV, 8:

Ahi che la tigre non è coſi fiera,
e non è fera tanto efferata come
la donna bella, ſ vna bella ſi
dee fuggir come vna fera. —
— — — — — Dubito che

la Soeur IV, 9 (S. 102, *V. l. D.* S. 718):

Quel courroux, juſte Ciel! quelle
fureur l'enflâme!
Quel tygre eſt ſi cruel que la plus
belle femme?

Digitized by Google

alcuno non l'habbia dato qualche falſa informatione di me, e me le habbi figurato per diſleale e diſcorteſe — — — le donne — — — — ſono mobili come il uento, e chi s'impregna di uento, partoriſce aria.

Quand de quelque façon ou de quelque dépit
Ou l'amour, ou la haine alterent ſon eſprit?
Quelqu'vn m'auroit-il pû deſſeruir aupres d'elle,
El luy rendre ſuſpecte vne ardeur ſi fidelle?
Ce sexe eſt, plus que l'air et leger et mouvant,
Et qui conçoit de l'air ne produit que du vent.

Die 9. Scene der Sorella benützte Rotrou in der bisherigen Manier zu seiner 10. — Lydie und Eraste — und die 10. zu seiner 11. — Orgye und Lydie —. Von letzterer will ich hier eine Stelle mitteilen:

Porta:

Orgio

A dio buona donna.

Bal.

Si, che ſono buona donna; e ſe no'l credi, te ne giurerò.

Org.

Ti ho colta su'l fatto, non puoi più negarlo. Gia m'hai chiarito di quanto ne ſtaua ſuſpetto.

Bal.

Che gran coſa, che m'habbiate viſto parlar con vn giouane.

Org.

Che parlaui di coſe di ſtato, di aſtrologia ò di filoſofia?

Rotrou IV, 11 (S. 105):

Orgye

Adieu donc, bonne Dame!

Lydie

Il eſt vray, ie ſuis bonne, et croy ſans me vanter,
N'auoir point juſqu' icy donné lieu d'en douter.

Org.

L'eſtat ou je te treuue, au moins, le juſtifie;
Vous parliez, ou d'Egliſe ou de Philosophie!

Lydie

Quel grand mal ay-je fait? Ne peut-on ſans ſoupçon
En paſſant ſeulement ſaluer un garçon?

Zu bemerken ist wiederum der Verjüngungsprozess, den Rotrou mit Lydie vornahm. Während die Porta'sche Balia bereits 30 Jahre in Orgio's Hause dient, sind es bei Lydie blos 14.

Mit der 11. Scene schliesst bei Rotrou der IV. Akt.

V. Akt.

Auch in diesem Akte verblieb Rotrou bei dem einmal eingeschlagenen Verfahren einer freien Übersetzung. Wie bei Porta haben wir auch in der ersten Scene den Monolog der misshandelten

Digitized by Google

Dienerin (Lydie), worin sie Rache gegen ihren Herrn schnaubt. Wir sehen sie in der 2. Scene mit Pardo zusammen, dem sie das für die Lösung des Knotens bedeutungsvolle Geheimnis mitteilt. Einige Stellen aus beiden Dichtern werden das Abhängigkeitsverhältnis des jüngeren klarlegen:

Porta V2:

Balia

Vengo a ſcoprirui alcuni secreti di Orgio che v'importano: poiche egli per i ſuoi mali trattamenti non mi da cagione, che gli habbia a nascondere.

Par.

Mala cosa è porſi fra due che ſon ſtati gran tempo amici, che raffreddatoſi quell' impeto della collera ſi riconciliano inſieme e reſtano poi nemici i mezzani.

— — — — —

Bal.

Sappiate, che Cleria, che vi fu rapita da' Turchi, e vi coſtò tanti danari a riſcattarla, non è voſtra figlia, ma è Sulpitia figlia di Filigono; e quella Sulpitia che è in caſa noſtra è Cleria voſtra figliuola.

P.

Come dite voi queſto? e como lo ſapete?

RotrouV,2 (S. 109 *V. l. D.* S. 724):

Lydie

Je vous viens declarer un ſecret important,
Qui comble d'autant d'heur la fin de voſtre vie
Qu'il doit de deſeſpoir combler celle d'Orgye.

Ans.

Tu ſçais qu'on ne doit pas, ſans des ſujets bien grands,
Entre deux vieux amis ſemer des differends;
Cor après quelque eclat, quand moins on le preſume
Leur courroux s'éteignant l'amitié ſe r'allume:
La paix renaiſt entr'eux, mais du donneur d'aduis
Ils deviennent tous deux les communs ennemis.

— — — —

Lydie

Vous ſçaurez qu' Aurelie,
Dont le rachapt couſta tant de pas à Lelie,
Et qui de voſtre fille auiourdhuy tient le rang,
Ne vous appartient point et n'eſt point voſtre ſang:
Eroxene eſt ſon nom, Pamphile fut son pere.

Ans.

Il fut de mes amis, le ciel lui ſoit prospere!

Lydie

Et celle qu'en ce nom on eleva chez nous

Digitized by Google

Bal.

Lo dico, che niuno le può ſaper meglio di me, ed è così. Quando voi generaſte la voſtra Cleria, la deſte alla moglie di Filogono, che la lataſſe: perchè egli era all' hora pouerello, & era voſtro vicino. Ella ſi lattò la ſua Sulpitia, che hora è in casa voſtra & a me diede a lattare la voſtra Cleria, ſotto nome di Sulpitia.

Par.

E perchò tanto aſſaſſinamento?

Bal.

. . . . . dando a voi la ſua figliuola l'haureſte maritata nobiliſſimamente, e la voſtra figliuola . . . l'haurebbe humilmente collocata, con ſperanza che dopo la voſtra morte, ſi fuſſero ſcouerti a lei per veri padre e madre, e ch'ella fuſſe coſtretta poi darli honoreuol vitto, e da ſua pari. Eccoui la cagione.

Est la vraye Aurelie et tient le iour de vous.

Ans.

Que me dis-tu, Lydie, et qui te l'a fait, croire?

Lydie

Ma mere auant ſa mort m'apprit toute l'hiſtoire.
Escoutez ſeulement: ce fruict de voſtre amour
Des flancs qui le portoient eſtant a peine au jour,
Il vous peut ſouuenir qu'on luy choiſit Fenice
Femme de ce Pamphile . . . .

Ans.

Il eſt vray, pour nourrice.

Lydie

Mais il n'arriva pas ſelon voſtre deſſein:
A ſa fille Eroxene elle garda ſon ſein,
Et commit Aurelie à nourrir à ma mere,
Sous le nom d'Eroxene.

Ans.

A quoy tout ce myſtere,
Et qui leur inspira cette mauuaiſe foy?

Lydie

Un monſtre furieux, qui ne ſuit point de loy.

Ans.

Quel?

Lyd.

La neceſsité qui preſſoit leur famille;
Et leur espoir eſtoit que vous donnant leur fil e,
Vous la deuriez vn iour pouruoir si richement,
Qu'ils en pourroient tirer quelque ſoulagement,
Quand, ne la voyant plus deſſous voſtre puiſſance,
Ils luy feroient ſçavoir ſon nom et ſa naiſſance.

Digitized by Google

Die 3. Scene füllt bei Rotrou, wie bei seinem Vorbild, der Monolog des Orgye (Orgio), und die 4. die Unterredung der beiden Alten. In welcher Weise Rotrou dabei zu Werke gegangen, ist aus nachstehenden Citaten ersichtlich.

Porta V, 4:

Pardo

Sò che ſiamo vecchi, ſ arriuiamo a gli anni ſ habbiamo a ſtare assai meno al mondo, che non ſiamo ſtati; anzi habbiamò il piede in ſtaffa per partirci per l'altro mondo, donde non ci è ritorno.

Orgio

Il prologo della predica. Questo è'l peggio.

Pardo

E morti che ſiamo, habbiamo a render ſtretto conto delle noſtre attioni a Dio etc.

Rotrou V, 4 (S. 117; *V. l. D.* IV p. 729):

Ans.

Nous ſommes vieux, Orgye, et tantoſt ſur le poinct
De partir pour un lieu d'où l'on ne reuient point:
Sans miracle jamais ce retour ne s'accorde.

Orgye

Le ſermon ſera long, n'en voicy que l'exorde.
O funeſte courroux!

Ans.

Vous ſçaues qu'eſtant morts,
Noſtre premier deuoir, au ſortir de ce corps
Est de rendre à l'inſtant compte de noſtre vie
A qui nous l'a donnée et qui nous l'a rauie! etc.

In gleicher Weise geht es durch die ganze Scene. Ein paar Kleinigkeiten sind jedoch geändert: Anselme spricht nicht, wie Pardo, von den 500 Dukaten und den Spesen, welche ihn der Loskauf des Mädchens gekostet hat; die beiden Alten gehen nicht, wie bei Porta, in Pardo-Anselme's, sondern in Orgye (Orgio's) Haus; endlich sind die Verwünschungen, welche Orgye am Schluss der Scene gegen Lydie ausstösst *(Destestable Lydie, Ta mort sera la fin de cette tragedie etc.)* Rotrou's Zuthat.

Mit dieser Scene schliesst die Abhängigkeit Rotrou's von Porta. Bei diesem letzteren kommen, wie man sich erinnern wird, Attilio und Erotico, beide in Verzweiflung, auf die Bühne mit der Absicht, die Heimat zu verlassen — bis sie in der letzten Scene durch Trinca von der glücklichen Lösung unterrichtet werden. Einen derartigen ganz der Weise des Plautus und Terenz nachgebildeten Schluss konnte Rotrou nicht brauchen. Er liebte es, zur Lösung der Wirren — nach spanischem Muster — alle Personen allmählich auf der Bühne zu versammeln und dadurch einen effektvollen Schluss zu erreichen. Wir sehen dieses Verfahren in allen seinen Stücken vom *Hypocondriaque* an bis zum *Cosroes* be-

Digitized by Google

obachtet. Und so wusste er es auch hier einzurichten Er liess Porta's Schluss ganz weg und fügte drei Scenen eigener Erfindung hinzu.

In der 5. Scene sehen wir Constance, Aurelie und die jetzt in Anselme's Haus weilende Lydie. Sie freuen sich über die glückliche Lösung der Wirrnisse. In der 6. Scene kommen Anselme, Orgye und Eroxène dazu. Letztere, die eigentliche Aurelie, stürzt sich in die Arme ihrer Mutter, während Aurelie, nun Eroxene, ihren Oheim Orgye begrüsst. Auf die Fürbitte Anselme's verzeiht Orgye seiner Dienerin Lydie, die sich ihm zu Füssen wirft und verspricht *„d'oublier ces caresses . . . . Qui ne procedoient poinct d'vn violent amour"*. Während sodann Lydie ihre bisherige Herrin leise über das Missverständnis Eraste gegenüber aufklärt, unterrichtet Constance Orgye von der geheimen Ehe ihres Sohnes mit der Pseudo-Aurelie. Die beiden Alten geben ihre Zustimmung und dem Bunde der beiden jungen Paare steht nichts mehr im Wege. Jetzt erscheinen (7. Sc.) die nichts ahnenden Jünglinge in Ergaste's Begleitung. Man foppt sie noch eine Zeit lang und weidet sich an ihrer Verzweiflung:

„Espousez Eroxene et quittez Aurelie"

ruft Anselme seinem Sohne mit komischem Ernste zu.

„Traiſtre, oublie Eroxene el qu'au ſort d'Aurelie
Un ſerment ſolennel aueuglement te lie!"

ertönt es gebieterisch zu Eraste's Ohren aus Pseudo-Eroxène's lieblichem Munde. Die Jünglinge weigern sich beharrlich, bis sie von Anselme aus ihrer peinlichen Lage erlöst werden. Jubelausbruch. Die Glücklichen gehen ins Haus und nur die beiden Bediensteten Ergaste und Lydie bleiben zurück, um das Stück mit dem nachstehenden Dialog — wiederum spanischer Einfluss — zu beschliessen:

Erg.
Que t'en ſemble, Lydie?
Lydie
Et que t'en ſemble à toy?
Erg.
Sie ie t'offrois mes voeux?
Lydie
Je t'offrirois ma foy.
Erg.
Si tu veux, ie ſuis tien.
Lydie
Et ſi tu veux ie t'aime.
Erg.
Je parle tout de bon.

Digitized by Google

Lydie
Je parle tout de meſme.
Erg. luy touchant dans la main.
Va iamais autre objet n'aura ma liberté.
Lyd.
O fauorable hymen et bien toſt arresté!

Rotrou's Soeur erfreute sich stets des fast einstimmigen Lobes der Theaterkenner und Litteraturhistoriker. Von den Tagen Molières an, der es wiederholt aufführte und selbst zu eigenen Erzeugnissen [12]) ausbeutete bis auf unsere Zeit, wirkte es mit ungeschwächter Kraft auf die Gemüter. Mochte es auch noch vor Beginn des 18. Jahrhunderts von der Bühne verschwunden sein, bei der Lektüre bot es jenen Geistern, die mit Interesse in den vergilbten Denkmälern einer überwundenen Kunstperiode blätterten, den gleichen Genuss, wie den Cavalieren zu Zeiten der Fronte auf den Brettern. Parfait, der oder die Verfasser der *Bibliothèque du Théâtre français* u. a. im vorigen Jahrhunderte, Viollet-le-Duc, Guizot, Person, Chardon u. a. in unserem Jahrhunderte spenden dem Stücke den ungeteiltesten Beifall. Leider fällt der Ruhm davon nur zum geringsten Teil auf den französischen Dichter. Rotrou, wie wir gesehen haben, ist, mit Ausnahme der drei letzten Scenen und einer bereits früher erwähnten, nur freier Übersetzer des italienischen Stückes. Er kann höchstens für sich noch das Verdienst beanspruchen, darin manche Länge gekürzt, manche entbehrliche Scene beseitigt, manche Härte gemildert und das Ganze in zierliche, wohlklingende Verse gekleidet und durch zahlreiche

---

[12]) In den „*Fourberies de Scapin*" und im „*Bourgeois gentilhomme*". Vielleicht geht auch der Schluss des IV. Aktes im „*Dépit amoureux*" auf eine Anregung des vorhin (s. o. S. 146/47) mitgeteilten Schlusses der „*Soeur*" zurück. Sogar ein grosser Teil der angeblich türkischen Wörter in der 3. u. 4. Scene des IV. Aktes im „*Bourg. gent.*" sind Rotrou entnommen, nämlich: *Acciam croc soler . . . gidelum (ghidelum) varahini (vare hecc) . . . carbulath (carbulach) . . . Ambousahim (embusaim) oqui (ogni) boraf — carigar camboto (camboco) — catamalequi (catamelechi) basum base (basumbasce) Ossa Bel-men —.* Einige der angeblich türkischen Wörter hat Molière im *Médecin malgré lui* verwendet. Sganarelle gebraucht dort als Latein (II, 6): *Cabricias (cabrisciam), ossabundus (ossasando) nequeis nequer.* Die Form der Wörter bei Molière entscheidet zugleich eine Frage, die bisher noch unbeantwortet geblieben, ob nämlich Molière Rotrou, oder direkt dessen Quelle selbst benutzt habe. Da die obigen Wörter bei Porta *Acciam cioch, carbulah, enbusaim, busumbasce cabrasciam, catalamechis* geschrieben sind, sonach die Übereinstimmung mit Rotrou grösser ist als die mit Porta, so dürfen wir wohl anehmen, dass Molière nur die französische Nachahmung und nicht die italienische Quelle gekannt hat. Eine Würdigung des Einflusses, welchen Rotrou auf Molière oder andere Dichter, sei es gleichzeitige, sei es spätere, ausgeübt hat, beabsichtige ich nicht an dieser Stelle.

Digitized by Google

treffliche Gedanken bereichert zu haben. Das ist nicht viel und mit Bedauern wird man aus der Ruhmeskrone unseres Dichters eine Perle verschwinden sehen, die man insgemein als seine beste komische Leistung und als eines der besten Originallustspiele vor Molière zu betrachten gewohnt war. Es scheint, dass dem *Lieutenant particulier* von *Dreux* die Berufsgeschäfte nicht viel Zeit zu selbstständigen Dichtungen, zu freien Schöpfungen übrigliessen, so dass er, um seine dramatische Muse nicht ganz feiern zu lassen, zu derartigen freien Übersetzungsarbeiten griff. Es ist eigentümlich, dass wir ihn mit vorrückendem Alter, mit der fortschreitenden Vortrefflichkeit seiner Sprache, seiner Verse, mit der grösseren Vertiefung seiner Charaktere immer abhängiger von seinen Vorbildern werden sehen. Wie frei er noch in seinen früheren Nachbildungen schaltete, zeigte uns die aus dem Jahre 1634 stammende *„Pelerine Amoureuse"*; bereits minder selbständig ist, wie wir fanden, seine *„Clarice"* gehalten und endlich die letzten Stücke nach italienischen Mustern, *„Celie"* und besonders *„La Soeur"* leisten fast ganz Verzicht auf Originalität. Freilich spielte der Zufall Rotrou seine italienischen Vorbilder in einer solchen Reihenfolge in die Hände, dass er, bescheiden wie er war, in steigernder Bewunderung für die Vortrefflichkeit ihrer Verfasser seinen eigenen Dichtergenius unterdrückte, um als Übersetzer oder getreuer Nachahmer eine mehr untergeordnete Rolle zu spielen.

Ich bin zu Ende. Den vielen fremden Autoren — vornehmlich spanischen — die auf die Entwickelung des französischen Drama's im 17. Jahrhundert mächtig eingewirkt, hat der Literarhistoriker nunmehr zwei bisher wenig beachtete Italiener hinzuzufügen: G. Bargagli und besonders **G. B. Porta.** Rotrou aber ging etwas kleiner aus dieser Untersuchung hervor, als man ihn in den jüngsten Jahren gerne hinstellen wollte. Der letzte Rest von Originalität, der ihm verblieben war, ist geschwunden. Ich bemerke schon hier, dass auch die späteren Stücke, die er schrieb, alle nach spanischen Vorbildern, in dieser Hinsicht nicht höher stehen. Doch hüte man sich vor voreiligen Schlüssen. Rotrou's Platz im französischen Drama ist damit nicht erschüttert. Mochte er bei jenen italienischen Stücken, ähnlich wie bei denen nach antiken Mustern, vielleicht als zu getreuer Nachahmer erscheinen, als dass dabei viel für seinen eigenen Ruhm abfallen konnte: in den nach spanischen Vorbildern und insbesondere in jenen, die er an seinem Lebensabend schuf, ist er bei aller stofflicher Abhängigkeit doch so selbständig in der Auffassung des Einzelnen, in der Zeichnung der Charaktere und in der künstlerischen Gestaltung des Ganzen, dass sie als originelle Schöpfungen und einige davon — *St. Genest, Venceslas, Cosroes* — mit Recht als Meisterwerke der französischen Bühne betrachtet werden.

Digitized by Google

Anhang.

PORTA'S SORELLA

in England.

Digitized by Google

Digitized by Google

Fast um dieselbe Zeit wie in Frankreich war Porta's Lustspiel in England nachgeahmt worden. Thomas **Middleton**, ein Zeitgenosse Shakspere's, wird uns als der Verfasser der Nachbildung genannt. Es liegt auf der Hand, dass eine Vergleichung der beiden Bearbeitungen, der englischen und französischen, im hohen Grade interessant und belehrend sein muss. So will ich denn etwas über mein Ziel hinausgehen und die Leistung des Briten und ihr Verhältnis zu Rotrou einer kurzen Betrachtung unterziehen. Middleton und Rotrou sind Sterne zweiter Grösse und gerade deshalb spiegeln sie die Eigentümlichkeiten, die Strömungen ihrer Zeit und Nation getreulicher ab, als jene erlauchten Geister, die wie Dante, Shakspere, Molière und Goethe über alle Schranken der Zeit und Nation hinweg sich die Hand reichen und ewig junge, ewig giltige Muster des Schönen schaffen.

Doch müssen wir unsere Erwartungen bei näherer Besichtigung des englischen Stückes etwas herabstimmen. Der Wettkampf der beiden Dichter geschieht nicht *on fair ground*, nicht *on equal terms*. Der Engländer hatte sich — ächt englisch — seine Aufgabe, seine Bürde verdoppelt. Sein Stück, welches unter dem Titel

„No wit, no help like a Woman's" [1]

erschien, enthält eine doppelte Handlung, wovon jede zu einem Drama vollkommen gereicht hätte. Während die eine, die man wegen ihres grösseren Umfangs und, weil sie dem Titel entspricht, als *chief-plot* bezeichnen muss, spanischen Ursprungs scheint, ist nur die Nebenhandlung *(the under-plot)* eine Nachahmung der *Sorella*. Unter solchen Umständen ist eine Konkurrenz der beiden Dichter eigentlich ausgeschlossen. Sie lassen sich nicht mehr wegen des Ganzen, sondern nur noch wegen Einzelheiten, besonders wegen

---

[1] No { *Wit* / *Help* } *like*

A Womans. A Comedy, By Tho. Middleton, Gent. London: Printed for Humphrey Moseley, at the Prince's Arms in St. Pauls Churchyard 1657 8°. — In Ermangelung dieser Originalausgabe habe ich A. Dyce's Ausgabe der *Works* v Th. Middleton, benutzt, dem ich auch Band V, p. 3) diese Angabe über die Originalausgabe entnehme.

Digitized by Google

der Charaktere und der Ausführung mancher Scenen mit einander vergleichen. Doch bietet auch dies beachtenswerte Momente genug, um die Arbeit zu unternehmen. Natürlich konnte der englische Dichter nicht die ganze ziemlich grosse italienische Komödie aufnehmen, er musste sich zu starken Kürzungen und Vereinfachungen der Fabel, der Intrigue und des Dialogs entschliessen. Gleichwohl geht sein Stück (126 Seiten 8°) noch über den gewöhnlichen Umfang hinaus. Auch Zahl und Wesen der Personen erfuhren Veränderungen. Es fehlen die Amme (oder Vertraute) und, wie bei Rotrou, die Figuren des Capitano und Parasiten. Orgio's Stellvertreter (Sunset) erscheint nicht als der Oheim, sondern als der Vater von Jane (Sulpizia). Aus Geronte und seinem Sohne wurden Holländer, von denen wir nicht einmal die Namen erfahren. Sonst sind die Namen der Personen englisch und die Handlung spielt — abweichend von Rotrou, der den Schauplatz seines Vorbildes beibehielt — in London. Verfolgen wir nun kurz den Verlauf des *under-plot:*

Dem *„knight"* Sir Oliver Twilight (Pardo-Anselme) ist Gattin und Tochter *„some ten years since"* zur See von den *„Dunkirks"*[2]) geraubt und verkauft worden. Er hat seinen Sohn Philipp (Attilio) und seinen Diener Savourwit (Trinca) zu deren Auslösung vor 5 Monaten, als er von ihrem Schicksal und Aufenthalt brieflich hörte, mit 600 *crowns* (600 *ducats* bei Rotrou, dagegen 300 *scudi* bei Porta) übers Wasser geschickt. Man beachte, dass Middleton, gleich Rotrou, die bei Porta etwas zu langen Zeiträume abkürzt. Porta lässt Costanza 20 Jahre in der Sklaverei, Rotrou 16, Middleton 10. In Antwerpen verliebte sich Philipp in einem Wirtshaus in eine junge Dame *„wedded and bedded her"* (I, 1) und brachte sie als angebliche Schwester Grace (Cleria-Aurelie) heim. Sir Oliver hat sie nun mit einem alten Narren *„One Weatherwise, that wooes by the almanac"* verlobt *„because the fool demands no portion"* und den Sohn mit Jane, Sunsets Tochter. Hier beginnt, wie bei Porta und Rotrou die Handlung.

Die erste Scene Middleton's entspricht Porta's erstem Akt (Rotrou I. Akt und II, 1—2), jedoch da die Amme im Stücke nicht vorkommt, fiel die Sc. 4 (Rotrou I, 2.—3. Sc.) ganz weg. Der Inhalt deckt sich so ziemlich bei den 3 Stücken; jedoch herrscht noch grössere Übereinstimmung zwischen M. und R. als zwischen M. und Porta. So zieht z. B., wie bei Rotrou Eraste, bei M. Sandfield (Erotico), als er seinen Freund für treulos hält, das Schwert gegen ihn, ein Zug, der bei Porta fehlt. Die Unterredung

---

[2]) A. Dyce erklärt (James Shirley's *Works* II, 428): *„Dunkirks are privateers from this port, which were then and long afterwards the disgrace and the terror of England"*. Man vergl. ferner Middleton's *Works* III, p. 132 Anmerk. Die Bewohner Dünkirchens, bekannt als kühne Seeleute, scheinen damals Kaperei gegen England getrieben zu haben. *Dunkirk* steht übrigens des Versmasses halber für *Dunkirkers*.

Digitized by Google

zwischen Sir Oliver und Savourwit trägt einen wesentlich anderen Charakter als bei Porta und Rotrou. Der Alte hat am Betragen seiner Kinder nichts zu tadeln. Die Scene dreht sich blos darum, dass der Geizhals seine Tochter *„with no portion"* [3]) an den Mann bringen möchte. Den ihm vorgeschlagenen Sandfield acceptiert er daher unter dieser Bedingung sofort mit grösster Freude und verabschiedet ohne weiteres persönlich den alten Kalendernarren.

Nun folgt die Haupthandlung und erst in der 3. Scene des I. Aktes wird unsere Fabel wieder aufgenommen. Es erscheint, nach einer kurzen Scene, in der sich Sir Oliver und Sandfield verständigen (entspr. Porta II, 4, Rotrou II, 6) ein *Dutch merchant with a little boy in great slops* [4]) und überbringt Twilight Nachrichten von seiner noch lebenden Gattin. Die Scene stimmt mit Porta III, 2—5 und Rotrou's III. Akte (ausgenommen der 1. Sc.) ziemlich überein. Die türkischen Gespräche sind natürlich durch holländische (oder flämische) ersetzt.

Wir haben jetzt wieder eine längere Unterbrechung durch die Hauptintrigue. Die Fortsetzung des *under-plot* erfolgt in der 2. Scene des II. Aktes, welche der 2. Scene des IV. Aktes bei Porta, und Rotrou IV, 1 inhaltlich gleichkommt. Lady Twilight, aus der Gefangenschaft heimkehrend, trifft mit ihrem Sohne zusammen. Mehr noch als dem Italiener nähert sich M. hier wiederum Rotrou; denn auch er beseitigt, wie dieser, den Monolog der Mutter, auch er lässt den Sohn ehrerbietiger gegen die Mutter auftreten, als Porta.

Der übrige Teil des II. Aktes, sowie der ganze III. ist der anderen Handlung gewidmet und erst zu Anfang des IV. Aktes kommt der Engländer auf *„die Schwester"* zurück. Die 1. Scene dieses Aktes schliesst sich als Fortsetzung direkt Porta IV, 3—6 und Rotrou IV, 3—7 an. Die Lücke des Italieners, welcher Pardo mit keinem Worte mehr auf den vom Sohne und Diener ihm gespielten Streich zurückkommen lässt, hat der Verfasser von *„No wit etc."*, gleich Rotrou, gemerkt und geschickt ausgefüllt.

Der Rest des Lustspiels gehört der Hauptfabel; nur ganz kurz am Schlusse des V. Aktes, nach den Erkennungen in dieser letzteren, haben wir auch die Lösung unseres Knotens. Lady Goldenfleece, die vielumworbene Wittwe, enthüllt den Kindertausch, zu dessen Geheimhaltung sie durch Sunsets sterbende Gattin eidlich verpflichtet worden war, und die Fabel endigt, mehr wie bei Rotrou, als bei Porta; indem wie bei jenem die Lösung der Wirren im Beisein aller Personen vorgenommen wird (man vergl.

[3]) Das im *Cinquecentistendrama* viel spukende *„senza dote"* (Rotrou und nach ihm Molière *„sans dot"*). Merkwürdigerweise findet sich in dieser Scene eine Stelle, die lebhaft an eine ähnliche bei Molière erinnert. *Savourwit* gebraucht zweimal das Wort *„proportion"*. Da bemerkt *Sir Oliver*: *„I can abide no word that ends in portion"* (=*dot.*). Von Molière's Harpagon sagt La Flèche (*Avare* II,5) *„donner est un mot pour qui il a tant d'aversion qu'il ne dit jamais „Je vous donne, mais je vous prête le bonjour.*

[4]) *slops i. e. wide trousers* (Dyce); ein Ersatz für die Türkentracht.

Digitized by Google

dagegen Porta). Noch eine Übereinstimmung zwischen Middleton und Rotrou darf nicht übersehen werden. Rotrou's Lydie ist 14 Jahre im Dienste bei Orgye (Orgio's Balia 30 Jahre) und hat das Geheimnis von ihrer Mutter auf dem Todenbette erfahren. Lady Goldenfleece spricht ebenfalls von 14 Jahren und hat die Sache von Sunset's Weib auf deren Todenbett gehört.

Um eine Idee von dem Dialog, der Sprache und der Komik der englischen Arbeit zu geben, sei ein Teil der Scene, in welcher Savourwit Dutch spricht, hier wiedergegeben (I. Akt 3. Scene, *Middleton's Works* V, p. 33—35): [5])

Sir O. Twi. *Did not you bring me word, some ten weeks since,*
My wife was dead?
Sav. *Yes, true, sir, very true, sir.*
Sir O. *Pray, stay and take my horse along with you, —*
And with the ransom that I send for her,
That you redeem'd my daughter?
Sav. *Right as can be, sir;*
I ne'er found your worship in a false tale yet.
Sir O. *— — — but I'm like*
To find your worship now in two at once.
Sav. *I should be sorry, to hear that.*

---

[5]) Die Weglassung Philipp's (*Attilio - Lelie's*) in dieser Scene des englischen Stückes ist keine Verbesserung. — *Rotrou's* Text (III_5) als der ähnlichere stehe vergleichshalber hier:

Ans. (A Ergaste) Mais vien-ça qui t'a dit que ma femme eſtoit morte?
Quand à Constantinople as-tu porté tes pas?

— — — — — — — —

Lelie Ergaſte, et viſte, vn mot, vn détour vne ruse.
Erg. Adieu mon perſonnage!
Lelie Et toſt! Erg. J'ay beau rêver
Si vous ne ſoufflez, je ne ne puis l'acheuer.
Lelie Dieux que feray-ie? Ergaſte à bout de ſon adreſſe!

— — — — — —

Erg. Qui vous fait croire autruy contre noſtre parole?
Qui vous a dans l'eſprit mis ce ſoupçon friuole?
Ans. Geronte un mien amy.
Lelie Ne te relâche pas.

Ans. Qui de Constaninople arrivé de ce pas,
Pendant vn tour ou deux qu'il fait pour ſes affaires
M'a laiſſé ce ſien fils racheté des corsaires . . . . . .

— — — — —

Ans. Et ſouſtient qu'a Venice en vne hoſtellerie
Lel. Dieux! Ans. Il a veu ſeruir, ſous le nom de Sophie
Celle qui d'Aurelie vſurpe icy le nom.

— — — — —

Erg. (A Horace) Vien-ça, ne nous mens point, ſur quelle coniecture
T'on pere auance-t-il cette noire impoſture? (Das übrige s. o. S. 134 ff).

Digitized by Google

Sir. O. *I believe you sir:*
Within this month my wife was sure alive
There's six weeks bated of your ten weeks lie;
As has been credibly reported to me
By a Dutch merchant father to that boy,
But now come over and the words scarce cold.
Sav. *O strange! [Aside].*
Tis a most rank untruth; where is he, sir?
Sir. O. *He will not be long absent.*
Sav. *All's confounded! [Aside].*
If he were here, I'd tell him to his face, sir,
He wears a double tongue, that's Dutch and English.
Will the boy say't?
Sir O. *'Las, he can speak no English.*
Sav. *All the better; I'll gobble something to him [Aside].*
Hoyste kaloiste, kalooskin ce vou, dar sune alla gaskin.
D. Boy. *Ick wet neat watt hey zackt; Ick unverston ewe neat.* [6])
Sav. *Why, la, I thaught as much!*
Sir O. *What says the boy?*
Sav. *He says his father is troubled with an imperfection at one time of the moon and talks like a madman.*

* * * *

Sir. O. *— — — he told me, he saw this wench*
Which you brought home, at Antwerp in an inn.

* * *

Sav. *All's broke out! [Aside]*

— — — —

Quisquinikin sadlamare, alla pisse kickin sows clows, hoff tofte le cumber shaw, bouns bus boxsceeno.
D. Boy. *Ick an sawth no int hein clappon de heeke, I dinke ute zein zennon* [7])
Sav. *O, zein zennon! Ah ha! I thought how 'twould prove i'th'end: — the boy says they never came near Antwerp, a quite contrary way round about by Parma.*
Sir. O. *What's the same zein zennon?*

---

[6]) Das Holländische, von welchem der Dichter eine gewisse Kenntnis gehabt zu haben scheint, ist in einem argen Zustand auf uns gekommen. Ich habe eine Verbesserung versucht, ob mit Glück, weiss ich nicht; jedenfalls sind mir bessere Vorschläge willkommen; hier lese ich: *Ick* (*Ik*) *weet niet wat hy zegt. Ick* (*Ik*) *verstaa* (oder *verstond*) *jou* (*u*) *niet.*

[7]) Völlig sinnlos; vielleicht: *Ik verstaa niets van zijn klap; de gek is, ik denk, uit zijn zinnen.*

Digitized by Google

Sav. *That is, he saw no such wench in an inn: 'tis well I came in such happy time, to get it out of the boy before his father returned again; pray be wary, sir, the world's subtle; come and pretend a charitable business in policy and work out a piece of money on you.*

Sir. O. *Mass, art advised of that?*

Sav. *The age is cunning, sir; beside, a Dutchman will live upon any ground, and work butter out of a thistle.*

Sir O. *Troth, thou say'st true in that; they're the best thrivers In turnips, hartichalks and cabbishes.*
Our English are not like them.

Sav. *O fie, no, sir!*

Sir O. *Ask him from whence they came, when they came hither.*

Sav. *That I will, sir. — Culluaron lagooso, lageen lagan rufft punkatee?*

D. Boy. *Nimd awaigh de cack.* [8])

* * * * *

Sav. *The poor boy blushes for him: he tells me, his father came from making merry with certain of his countrymen, and he's a little steeped in English beer; there's no heed to be taken of his tongue now.*

Sir O. *Hoyday! how com'st thou by all this? I heard him speak but three words to thee.*

Sav. *O, sir, the Dutch is a very wide language; you shall have ten English words even for one. — — — —*

Das englische Stück ist eine oberflächliche Arbeit, weniger die — hier nicht in Betracht kommende — Haupt-Intrigue, als die Nebenhandlung. Die Kürzungen, welche diese als solche erheischte, bewirkten die Verkümmerung nicht blos der besten Scenen, sondern auch einiger Charaktere. Sunset, Jane und Sandfield sind nichts als flüchtige Schatten und die Liebe der beiden letzteren wird nur so nebenher abgethan. Der Verfasser hat sich mehrere der vortrefflichsten Scenen entgehen lassen und andere, indem er versuchte, selbständig zu sein, verdorben. So vermisst man z. B. mit Bedauern die köstliche Scene, in welcher Trinca die Liebeleien des jungen Herrn mit der Schwester durch Türkensitte erklärt; desgl. die gelungene Stelle, wo Trinca Costanzen seine Bewunderung über ihr natürliches Spiel ausdrückt u. s. w. Und wenn man auch anerkennen muss, dass der Verfasser rühmlichst bemüht war, die Fabel zu lokalisieren und sich im Dialog seine Selbständigkeit zu wahren, so entschädigt das nicht für den Verlust der spannenden Handlung, der wirkungsvollen prächtigen Scenen.

Die Flüchtigkeit der Arbeit zeigt sich besonders noch in der

---

[8]) Vielleicht: *Neemt den gek weg!*

Digitized by Google

schlechten Motivierung der Handlung. Alles ist unbestimmt, schwebt, so zu sagen, in der Luft. Lady Twilight reist mit ihrer Tochter nach Guernsey, wir erfahren nicht, warum? Sie wird die Beute der Piraten und verkauft, wir erfahren nicht, wohin? Sir Oliver hört von ihrem Aufenthalt und schickt den Sohn mit Lösegeld fort — wir hören wiederum nicht, wohin? Der Dutch merchant sucht Sir Oliver auf, man sagt uns nicht, was ihn nach London führt und wieso und wo er mit Lady Twilight zusammengetroffen ist. Lady Goldenfleece wird von Sunsets Weib zur alleinigen Wisserin eines wichtigen Geheimnisses gemacht, ohne dass uns klar wird, wie gerade sie dazu kam und warum Sunset, der doch das grösste Interesse daran hatte, nichts davon erfahren durfte. Kann sonach das englische Stück in seiner Wirkung keinen Vergleich mit dem italienischen und dessen französischer Nachbildung aushalten; ist seine Komik auch weit hinter derjenigen der Beiden zurückgeblieben: so behauptet es doch einen Vorzug vor Rotrou's Arbeit, den wir nicht gering anschlagen dürfen. Der Engländer ist kein sklavischer Nachahmer; er ist — ich habe es bereits gesagt — durchaus unabhängig in seinem Dialog. Mögen Rotrou's Verse witziger, packender als jene Mischung von Versen und Prosa sein, so sind diese wenigstens des Briten unbestrittenes Eigentum; er zeigt uns nur sein eigenes Licht, während Rotrou mit erborgten Lichte glänzt. Ferner haben die Charaktere des Insulaners — was sich von Rotrou's nicht sagen lässt — ein ausgesprochenes nationales Gepräge: sie sind Engländer, keine farblosen Romanhelden, wie die meisten Personen im französischen Drama der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ich berühre hier Punkte, die als charakteristisch für die Schaffensweise der Dramatiker der beiden Nationen um jene Zeit gelten dürfen. Der Engländer, ob seine Quelle ein Roman, eine Chronik, eine Novelle oder — ein ausländisches Drama war, er goss das Material in die volksthümliche durch Shakspere zur unbestrittenen Herrschaft gelangte Form, seine Gestalten wurden — wo auch der Schauplatz war — Engländer, sein Witz, sein Stil blieb fast unberührt von den fremden Vorbildern. Er borgte eben nur die Fabel, die Situationen, höchstens noch hin und wieder einen Charakter. Sehr viele Nachbildungen fremder Stücke lassen sich in der Blütezeit des englischen Theaters nicht nachweisen. Anders der Franzose: Kein Shakspere hatte seinem Theater eine bestimmte Form, einen ausgeprägten Charakter verliehen. Es fehlte das Nationale. Jedes Drama war des Erfolgs sicher, das eine spannende Handlung besass und in fliessenden Alexandrinern geschrieben war. Fremde Sitten, fremde Charaktere erregten keinen Anstoss. So liess sich auf billige Weise der Ruhm, Dramatiker zu sein, erwerben. Daher die vielen Stücke, bei welchen die Verfasser eigentlich nichts thaten als antike, spanische oder italienische Werke in mehr oder minder geschickte Alexandriner zu übertragen. Während also

Digitized by Google

im englischen Drama die exotischen Schösslinge unterm freien Himmel sich akklimatisierten, munter und üppig emporwuchsen und schöne Blüten und Früchte trieben, blieben sie im französischen Drama Treibhauspflanzen.

Doch um auf unser englisches Lustspiel zurückzukommen, so hat sich mir — und vielleicht auch dem Leser — eine Beobachtung aufgedrängt, die noch zur Sprache kommen muss. Die oben erwähnten vielen auffallenden Übereinstimmungen mit Rotrou können nicht das Werk des Zufalls sein. Sie zwingen vielmehr zur Annahme, dass dem Verfasser von *No wit, no help like a woman's* nicht sowohl Porta, als Rotrou zur Vorlage gedient hatte. Nun starb Middleton freilich bereits 1627. [9]) Allein wer sagt uns, dass er wirklich der Verfasser des Stückes sei? Er wird auf dem Titelblatte der Originalausgabe genannt? Wie viele Dramen erschienen damals unter falschen Namen; man denke nur an die, welche den Namen Shakspere's tragen, ohne von ihm herzurühren. Thatsache ist, dass das Lustspiel erst 1657, also 10 Jahre nach Rotrou's „*Soeur*" im Drucke erschien. Im Texte selbst wird die Jahrzahl 1638 [10]) als die laufende genannt. Demnach hätte Middleton das Stück 11 Jahre nach seinem Tode verfasst! Ward (II S. 92) sucht sich zwar damit zu helfen, dass er diese Zahl bei einer späteren Aufführung erst in das Stück kommen lässt und ich will diese Annahme nicht ganz von der Hand weisen, allein eigentlich liegt dazu kein Grund vor, als die Notwendigkeit, die Autorschaft Middletons mit jenem Datum zu vereinigen. Anderseits stellt die Jahrzahl 1638 wieder die Möglichkeit, dass Rotrou's erst 1645 verfasstes Lustspiel als Vorbild benützt worden, in Frage. Doch böte dieser Umstand weniger Schwierigkeit — indem Dichter ihre Handlung zwar nie in eine spätere Zeit, als in der sie schreiben, aber nur zu oft in eine frühere verlegen — wenn uns nicht die Aufführung des Stückes für 1638 anderweitig verbürgt wäre. Unter James Shirley's Gedichten befindet sich (*Works* VI p. 492) „*a Prologue to a play there (at Dublin) called No wit to A Woman's*". Shirley hielt sich von 1637—39 zu Dublin [11]) auf, so dass die Aufführungszeit 1638 zur Gewissheit wird. Unter solchen Umständen bleibt uns nur ein Ausweg, der sich übrigens ganz ungezwungen dadurch ergiebt, dass die Zeitangabe 1638 sich nur in der Haupthandlung befindet. Das 1638 aufgeführte Stück — sei es nun, dass Middleton

---

[9]) Dieses Datum giebt A. Dyce in seinem *Account of the Author* und nach ihm Ward (*A. History of Engl. Dram. Literature etc. London* 1875. II S. 68); ausserdem habe ich irgendwo noch das Datum 1628 gelesen.

[10]) Im III. Akte p. 87 (des V. Bandes, *ed.* Dyce); die Stelle lautet: *If I, that have proceeded in five-and-twenty such books of astronomy, should not be able to put down a scholar now in one thousand six hundred thirty and eight, the dominical letter being G., I stood for a goose.*

[11]) Siehe J. Shirley's *Dramat. Works and Poems Lond.* 1833 I *praef.* XXXIV. und Ward II, p. 310.

Digitized by Google

es schrieb, in welchem Falle wir Wards Erklärung adoptieren, sei es dass es von anderer Hand herrührt — enthielt nur die Haupthandlung. Die Nebenintrigue ist der Zusatz eines späteren Bearbeiters und zwischen 1645/47—1657 entstanden. Zu Gunsten dieser Hypothese lässt sich noch folgendes anführen: Die beiden Intriguen des Stückes laufen neben einander her, ohne irgendwie organisch zu verwachsen, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn beide ursprünglich von einem Kopfe entworfen und ausgeführt worden wären. Der *chief-plot* kann ohne die geringste Änderung abgetrennt und als gesondertes Stück aufgeführt werden. Der *under-plot* scheint demselben nur ganz flüchtig und lose angefügt.

„No wit no help like a Woman's" ist also in seiner jetzigen Gestalt sicher nicht von Middleton und nicht vor 1647 geschrieben. Wer es umgearbeitet hat, wird sich kaum mehr feststellen lassen.

Solche Umarbeitungen und Erweiterungen älterer Stücke waren kurz vor und besonders nach der Restauration an der Tagesordnung. Ich will nur noch eine erwähnen, nämlich Middleton's *„The Mayor of Quinborough,"* welches Stück nach Ward's Ansicht (II, S. 71) *„has come down to us with additions"*.

Das überraschende Ergebnis dieser Untersuchung ist also, dass Rotrou in England, vielleicht noch zu seinen Lebzeiten, nachgeahmt wurde. Es ist dies zunächst ein neuer Beweis für die Zugkraft, für den Erfolg von *„La Soeur"*.[12]) Es wird uns aber ausserdem noch die Möglichkeit nahe gelegt, dass auch andere Dramen des „Druiden" in England Nachahmung gefunden haben. Vielleicht gelingt es mir noch, die eine oder andere Nachbildung zu entdecken.

---

[12]) Ausser der durch Rotrou vermittelten *„Sorella"* wurden noch andere Stücke Porta's in England nachgeahmt, ich nenne hier den *„Albumazar"* des T. Tomkins, eine ziemlich getreue Wiedergabe von Porta's *„Astrologo"* und die lateinische Komödie *„Ignoramus"* von George Ruggle, eine Bearbeitung der *„Trappolaria"*, beide 1614/15 vor Jakob I im Trinity College zu Cambridge aufgeführt. Siehe Ward *Hist. of Engl. dram. Lit.* II p. 367.

Digitized by Google

Druckfehler.

Seite	4	Zeile	11	von	oben	lies	Repertoire	statt	Repertoir.
„	4	„	15	„	unten	„	*Ferdinando*	„	*Fredinando.*
„	4	„	3	„	„	„	*letta*	„	*lettea.*
„	8	„	17	„	oben	streiche denn.			
„	19	„	4	„	unten	lies	*luoghi*	„	*luochi.*
„	19	„	5	„	„	„	*altre*	„	*alte.*
„	20	„	7	„	oben	„	noch	„	nach.
„	23	„	5 u. 9	von	unten	„	*giouane*	„	*giovano* u. *giovana.*
„	24	„	10	von	unten	„	*servo*	„	*serva.*
„	26	„	12	„	oben	„	*fauoreuole*	„	*fauovreuole.*
„	26	„	1	„	unten	„	*d'vn*	„	*d'on.*
„	28	„	25	„	oben	„	*troublés*	„	*troublé's.*
„	32	„	19	„	„	„	*t'ay*	„	*tag*
„	33	„	21	„	unten	„	*a che*	„	*aoche.*
„	37	„	10	„	oben	„	*Figliuolo*	„	*Figluola.*
„	45	„	8	„	unten	„	*Prigione*	„	*Prigicne.*
„	46	„	6	„	oben	nach sich ergänze ihm.			
„	46	„	29	„	„	lies	*cortigiana*	„	*coctigiana.*
„	50	„	21	„	unten	„	*Foletto*	„	*Faletto.*
„	50	„	26/7	„	„	„	*Trappolaria*	„	*Traplolaria.*
„	50	„	27	„	„	„	*Fantesca*	„	*Fautesca*
„	55	„	22	„	oben	„	geraten	„	verraten.
„	58	„	27	„	unten	„	Rache	„	Rechte.
„	59	„	23	„	„	„	*Introduzione*	„	*Indrotuzione.*
„	59	„	23	„	„	„	*Patrañuelo*	„	*Patronuelo.*
„	63	„	6	„	oben	„	*Consuln*	„	*Consule.*
„	63	„	27	„	„	„	*Desengaño*	„	*Desenganno.*
„	63	„	14	„	unten	„	*Paladino*	„	*Paladins.*
„	73	„	24	„	„	„	*quello*	„	*qello.*
„	74	„	11	„	oben	„	*di*	„	*de.*
„	76	„	4	„	„	„	*spingi*	„	*spinge.*
„	81	„	7	„	unten	„	5	„	4.
„	81	„	25	„	„	„	*auoir*	„	*auvir.*
„	82	„	22	„	oben	„	*receuoir*	„	*receuvoir.*
„	82	„	23	„	„	„	*D'vn*	„	*D'on.*
„	88	„	7	„	„	„	*êgal*	„	*ègal.*
„	88	„	10	„	unten	„	*quante*	„	*quate.*
„	96	„	4	„	oben	„	*disacerbarmi*	„	*di sacerbarmi.*
„	97	„	6	„	„	„	wohlbekannter	„	wohlbekannte.
„	103	„	6	„	unten	„	seiner	„	feiner.
„	128	„	1	„	oben	„	*A qui*	„	*Aqui.*

Digitized by Google

Digitized by Google

32101 073372987

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google